ПРЕЗИДІЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ АКАДЕМІЇ НАУК УКРАЇНИ
ІНСТИТУТ НАРОДОЗНАВСТВА НАЦІОНАЛЬНОЇ АКАДЕМІЇ НАУК УКРАЇНИ

НАРОДОЗНАВЧІ ЗОШИТИ

THE ETHNOLOGY NOTEBOOKS

двомісячник. 2008. зошит 1-2 (79-80). січень-квітень.



Статті



Анатолій **ВОЙНАРОВСЬКИЙ**

ІНТЕЛЕКТУАЛЬНА ВЛАСНІСТЬ В УКРАЇНІ: ВІД КОЛОНІАЛЬНОГО ДО ВІТЧИЗНЯНОГО ЗАКОНОДАВСТВА

Anatoliy VOJNAROVSKYI. Intellectual Property in Ukraine: from Colonial to Native Legislation.

У процесі еволюційного розвитку людини відбувалось як фізичне її вдосконалення, так і становлення як мислячої істоти. Розумовий розвиток людини породжував її здатність до творчості. Важку фізичну працю, виявилось, можна полегшити за допомогою певних придуманих знарядь, пристроїв. З часом, творчість стала притаманною діяльності людини у всіх сферах суспільного життя і важливим фактором соціально-економічного розвитку суспільства.

Розумова творча праця людини, яку ще називають інтелектуальною, породжує певний інтелектуальний продукт. У гуманітарній (духовній) галузі інтелектуальної творчої діяльності – це твори науки, літератури, мистецтв, комп'ютерні програми, бази даних, проповіді тощо.

До результатів гуманітарної творчої діяльності відносяться також такі об'єкти, як мистецькі артистичні виконання (стійкі сценічні образи, амплуа створені акторами), фонограми (записи звуку на матеріальному носії), відеограми (записи рухомого зображення зі звуком чи без нього на будь-якому матеріальному носії) та програми мовлення (радіо, телебачення, інтернет).

Винаходи – новітні технічні пристрої, новостворені речовини, високоефективні ексклюзивні технічні та інші процеси, аналогічні винаходам – корисні моделі, а також промислові зразки – творчі досягнення в галузі дизайну одягу, меблів, килимарства тощо, є результатами творчості винахідників, дизайнерів у науково-технічній галузі.

Засобом обслуговування в економічних ринкових відносинах об'єктів науково-технічної творчості вважаються комерційні найменування (засоби індивідуалізації на ринку виробника товарів та надавача послуг), торговельні марки (засоби індивідуалізації на ринку товарів і послуг) та географічні зазначення місць походження товарів, котрі є своєрідною характеристикою якості товару, породжених природними властивостями даного місця.

Окрему групу результатів творчої діяльності людини складають нетрадиційні об'єкти. Такими є наукові відкриття, новостворені та вдосконалені сорти рослин і породи тварин, скомпоновані інтегральні мікросхеми (електронні вироби), раціоналізаторські пропозиції та ноу-хау або комерційна таємниця (об'єкти, котрі реалізуються на ринку без розкриття їх суті, а лише шляхом повідомлення про товарні характеристики).

Стислий, але детальний перелік об'єктів має на меті дати більш конкретне уявлення про існуючу в юридичній науці класифікацію досягнень людини в царині її творчості. З появою об'єктів інтелектуальної творчості людини закономірно постає питання про їх правову охорону та захист від неправомірного несанкціонованого використання. Під правовою охороною розуміють наявність міжнародної і внутрішньої правової бази – конвенцій договорів, законів, угод з охорони інтелектуальної власності.

Суто українське законодавство в царині інтелектуальної власності пов'язане з проголошенням незалежності України і з відновленням української державності. У Конституції України (стаття 54) встановлено, що "...громадянам гарантується свобода літературної, художньої, наукової і технічної творчості, захист інтелектуальної власності, їхніх авторських прав, моральних і матеріальних інтересів, що виникають у зв'язку з різними видами інтелектуальної діяльності. Кожен громадянин має право на результат своєї творчої діяльності, ніхто не може використовувати або поширювати їх без його згоди, за винятками, встановленими законом"[1].

[1]Конституція (Основний Закон) України.– К.: Велес, 2007.– С. 14.

Інтелектуальна власність підпадає під правову охорону нормами цивільного (майнового) права, котрого Україна в сформованому стані не мала ніколи. Так склалося історично. Україна послуговувалась законодавством тих країн, складовою частиною котрих була. Причини – відсутність власної державності та інші об'єктивні чинники. Тому не дивно, що на території нашої держави панувало литовське, польське, російське авторське право. Разом з тим, не можна стверджувати, що Україна зовсім не мала власного цивільного законодавства. В Україні широко застосовували норми звичаєвого права, правової традиції. До того ж, в законодавстві країн-метрополій було присутнє українське коріння – норми права "Руської правди" періоду Київської Русі, Литовського Статуту – юридичного документа не лише литовського, а й українського народу, правові нормативні документи України XVIII - першої пол. XIX ст.: "Экстрат малороссийских прав" (1767), "Права, по которым судится малороссийский народ" (1734), "Эстрат из указов, инструкций и постановлений", "Собрание прав Малороссии" (1807), "Свод местных законов западных губерний" (1837).

У часи Української Народної Республіки на її території діяли закони, постанови, котрі мали силу до 7 жовтня 1917 р. і не були змінені або скасовані універсалами, постановами УНР. Йдеться про "Свод законов Российской империи", чинний тоді на території України.

На поч. XIX ст. у галузі цивільного законодавства з'являється підгалузь, яка в 1967 р. у міжнародному праві отримала сучасну назву "інтелектуальна власність". Інтелектуальна власність трактується як **право** на результат інтелектуальної творчої діяльності людини. Її складовими є авторське, суміжне і патентне право.

У Росії авторське право започатковане в Статуті Цензурному від 22 квітня 1828 р. Його дія розповсюджувалась і на території України. Згідно зі Статутом, право автора на створений ним твір трактується як право власності, котрим можна торгувати.

20 березня 1911 р. в Росії приймається окремий закон про авторське право.

Після жовтневого перевороту 1917 р. радянська влада видає низку нормативно-правових актів з питань врегулювання авторських правовідносин. Вони були розрізненими і містили певні суперечливі положення. 30 січня 1925 р. приймається загальносоюзний закон "Основи авторського права". Україна на цьому етапі не має свого узагальненого закону. Приймаються лише нормативні акти, що стосуються врегулювання окремих питань з авторського права, зокрема, постанова РНК УРСР від 8 грудня 1925 р. "Про авторський гонорар за публічне виконання драматичних і музичних творів".

Закон про авторське право в Україні з'явився 6 лютого 1929 р. Він був українським формально, бо відтворював знову ж таки норми російського авторського права. Більш ґрунтовний підхід до охорони авторського права в Україні міститься у розділі IV "Авторське право" Цивільного Кодексу УРСР від 18 липня 1963 р., а також цілий ряд підзаконних актів, які деталізували окремі положення Кодексу, містили механізми їх реалізації[2].

Формування законодавчої бази охорони авторського права по-справжньому почалося лише на поч. 90-их рр. XX ст. – після проголошення незалежності України. 1993 рік в Україні став дуже плідним у прийнятті багатьох надважливих для держави законів. Серед них і Закон України "Про авторське право і суміжні права" (23 грудня 1993 р.)[3]. 11 липня 2001 р. до цього закону було додано ряд змін і доповнень, продиктованих практикою застосування цього нормативного акту в галузі охорони інтелектуальної власності.

Доповнили нормативну базу сучасної України і підзаконні акти – постанови Кабінету Міністрів України "Про мінімальні ставки авторської винагороди за використання творів літератури і мистецтва" (18 листопада 1994 р.) та "Про державну реєстрацію прав автора на твори науки, літератури і мистецтва" (18 липня 1995 р.).

Постановою Кабінету Міністрів України з 1 січня 1998 р. затверджено правила роздрібної торгівлі примірниками аудіовізуальних творів

---

[2]Відомості Верховної Ради УРСР.– 1963.– № 51.– С. 731.

[3]Відомості Верховної Ради України (Далі – ВВР України. – *А.В.*).– 1994.– № 13.– С. 64.

і фонограм, що впорядковували реалізацію суміжного права виробників фонограм, відеограм, передач організацій мовлення та суміжних прав артистів-виконавців.

У переліку підзаконних актів є і Указ Президента України "Про впорядкування торгівлі деякими підакцизними товарами, пов'язаними з використанням аудіовізуальних творів і фонограм" (20 травня 1998 р.). Результатом кодифікації норм інтелектуальної власності є книга IV "Інтелектуальна власність" Цивільного Кодексу України, який набув чинності 1 січня 2004 р. і став універсальним механізмом реалізації інтелектуальних прав[4]. Як цивілізована держава, Україна своїм приєднанням до Бернської конвенції про охорону літературних і художніх творів 1886 р. (Паризького акта від 24 липня 1971 р., зміненого 2 жовтня 1979 р.) засвідчила пріоритет норм міжнародного права в інтелектуальній сфері на своїй території. 27 жовтня 1973 р. Україна приєдналась до Всесвітньої Конвенції про авторське право, прийнятої в Женеві у 1925 р. Норми Конвенції також стали частиною українського національного законодавства.

Правова охорона результатів науково-технічної творчості в Україні має майже аналогічну історію, як і правова охорона об'єктів інтелектуальної творчості в гуманітарній сфері. На території України, що входила до російської імперії, діяв маніфест від 17 червня 1812 р. Він мав назву "Про привілеї на різні винаходи і відкриття в художніх промислах"[5]. Під привілеями розумілось щось на зразок патентів, тобто юридичних охоронних документів на названі вище об'єкти. Проте цей закон не мав системного підходу і тому не був ефективним, незважаючи на спробу його вдосконалення у 1833 р. Лише 30 березня 1870 р. Росія прийняла закон про винаходи. В основі закону було використано досвід законотворення у Західній Європі.

Небагаточисельний перелік нормативних актів царської Росії з інтелектуальної власності завершується законом про патенти від 20 травня 1896 р. Вирізняльною, відмітною ознакою цього закону було акцентування на такому критерії охороноспроможності винаходу як істотна новизна.

Радянський період історії правової охорони винаходів розпочинається з декрету про винаходи 30 червня 1919 р.[6]. Насправді цей декрет позбавляв винахідників реальних прав на результат своєї творчості, бо замість патенту їм видавалося авторське свідоцтво, а винахід вважався власністю держави.

На зміну цьому закону був прийнятий новий – про патенти на винаходи 1924 р.[7]. Він набув всесоюзного статусу і був обов'язковим на усій його території. Отже, Україна не могла мати і не мала свого законодавства про винаходи. Цим законом надавалось право на патенти винахідникам, але володіли вони цими правами до тих пір, поки погоджувались на умови та правила використання винаходу, пропоновані державою. У разі незгоди з цими умовами власника винаходу примусово позбавляли будь-яких прав на патенти.

9 квітня 1931 р. законом затверджено Положення про винаходи і технічні вдосконалення[8]. Цей закон змінив попередній – 1924 р. – і діяв до 5 березня 1941 р. У свою чергу на зміну йому прийшло Положення про винаходи і раціоналізаторські пропозиції 24 квітня 1959 р.[9]. У цьому документі замість технічних вдосконалень називаються раціоналізаторські пропозиції.

Коло правової охорони об'єктів було розширено в Положенні про відкриття, винаходи і раціоналізаторські пропозиції 1973 р., що видно з самої назви[10].

Останній закон СРСР "Про винаходи в СРСР" набув чинності 1 липня 1991 р.[11]. Про-

[4]Цивільний Кодекс України.– Харків: Ксилон, 2007.– С. 400.

[5]Полное собрание законов.– Т. XXXII.– № 25, 143.

[6]СУ РСФСР.– 1919.– № 34.– С. 341.

[7]Постановление ЦИК и Совнаркома СССР от 12 сентября 1924 г.– СЗ СССР.– 1924.– № 9.– С. 97.

[8]Постановление ЦИК и Совнаркома СССР от 9 апреля 1931 г.– СЗ СССР.– 1931.– № 21.– С. 180; Алексеев Г.М. Советское изобретательство: этапы большого пути // Вопросы Изобретательства.– 1987.– № 11.– С. 6-11.

[9]Положение об открытиях, изобретениях и рационализаторских предложениях от 24 апреля 1959 г. // СП СССР.– 1959.– № 9.– С. 59.

[10]СП СССР.– 1973.– № 25.– С. 703.

[11]Ведомости съезда народных депутатов СССР и Вер-

те, в силу відомих історичних причин він вже не діяв. У законі єдиним охоронним документом винаходу визнавався патент. Вперше у радянському законодавстві об'єкт інтелектуальної власності визначений товаром, котрим міг розпоряджатись на свій розсуд власник патенту на нього.

Основна робота з формування сучасної вітчизняної законодавчої бази з охорони промислової власності, котрої країна не мала ніколи, розпочалася напередодні і після проголошення незалежності України. Першим був Закон України "Про власність" 1991 р.[12]. Цінність цього закону, перш за все, в тому, що в ньому визначався перелік результатів інтелектуальної творчої діяльності, котрі могли набути права власності і правової охорони.

18 вересня 1992 р. Президент України своїм Указом затвердив "Тимчасове положення про правову охорону об'єктів промислової власності та раціоналізаторських пропозицій в Україні"[13]. Паралельно в державі продовжувалася розробка основ законодавства про промислову власність. Цей підзаконний акт на певному етапі відігравав дуже важливу роль до прийняття 13 грудня 1991 р. Закону України "Про основи державної політики в сфері науки і науково-технічної діяльності"[14]. Формування державних пріоритетів у науково-технічній галузі продовжилось Законами України "Про науково-технічну інформацію" від 25 червня 1993 р.[15], "Про охорону прав на винаходи і корисні моделі"[16], "Про охорону прав на промислові зразки"[17], "Про охорону прав на знаки для товарів і послуг"[18]. Останні три закони Верховна Рада України прийняла 15 грудня 1993 р.

Для врегулювання порядку правової охорони так званих нетрадиційних об'єктів інтелектуальної власності в цей же день були прийняті закони "Про племінне тваринництво"[19], трохи раніше – "Про охорону прав на сорти рослин"[20]. 5 листопада 1997 р. Верховна Рада України затвердила ще один акт – Закон України "Про охорону прав на топографії інтегральних мікросхем"[21], які вважаються нетрадиційним об'єктом інтелектуальної власності.

Із прийняттям цих законів і підзаконних актів у країні склалась досконала вітчизняна система правової охорони промислової власності. Слід підкреслити, що головне досягнення у формуванні сучасної законодавчої бази країни все ж було зроблено введенням у дію з 1 січня 2004 р. Цивільного Кодексу України[22].

Вітчизняна правова база з охорони промислової власності була доповнена нормами Паризької конвенції про охорону промислової власності, Мадридської угоди про міжнародну реєстрацію знаків та Договору про патентну кооперацію, згоду на їх чинність на території держави дала Верховна Рада України[23].

На жаль, досі залишається прогалиною в законодавстві України відсутність правового акту з охорони наукових відкриттів. Специфіка цього нетрадиційного об'єкта ускладнює його правову охорону як на рівні немайнових, так і на рівні майнових прав. З одного боку, наукові відкриття є результатом інтелектуальної творчості людини, тому має охоронятись право авторства і право на ім'я вченого (що робиться за традицією, а не на основі правового акту), з другого – наукове відкриття як виявлення законів, явищ, закономірностей, що існують в матеріальному світі, не може бути захищене на рівні майнових прав (майнові права у цьому випадку потрібно трактувати як право дозволяти чи забороняти використання його), бо це б зупинило суспільний прогрес у разі заборони вченого на використання його досягнення. Наукові дискусії з цього приводу вже тривають не одне десятиліття.

ховного Совета СССР.– 1991.– № 25.– С. 703.

[12]Закон України "Про власність" від 7 лютого 1991 р.– Відомості Верховної Ради Української РСР.– 1991.– № 20.– С. 249.

[13]Збірник нормативних актів з питань промислової власності.– К.: Вища Школа, 1998.– С. 25.

[14]ВВР України.– 1992.– С. 165.

[15]ВВР України.– 1993.– С. 345.

[16]ВВР України.– 1994.– № 7.– С. 32.

[17]ВВР України.– 1994.– № 7.– С. 34.

[18]ВВР України.– 1994.– № 7.– С. 26.

[19]ВВР України.– 1994.– № 7.– С. 37.

[20]ВВР України.– 1993.– № 21.– С. 218.

[21]Інтелектуальна власність в Україні. Нормативна база.– К.: КНТ, 2003.– С. 263.

[22]Цивільний кодекс України.– Харків.: Ксилон, 2007.

[23]Інновація.– 1992.– № 4-5.

Паралельно з основоположними нормативно-правовими актами держави, Верховна Рада України прийняла низку "обслуговуючих" галузь інтелектуальної власності законів. Це Закон України "Про державну таємницю" від 21 січня 1994 р.[1], "Про захист інформації в автоматизованих системах"[2] від 5 липня 1994 р., "Про наукову і науково-технічну експертизу"[3] від 10 лютого 1995 р.

Формування законодавчої бази з інтелектуальної власності відбувалось і шляхом кодифікації відповідних норм у вже згаданому Цивільному Кодексі України, Кримінальному Кодексі, Адміністративному, Господарському, Митному Кодексах України. Норми, котрі є складовою частиною цих кодексів і стосуються інтелектуальної власності, спрямовані на її правову охорону та містять конкретні механізми захисту інтелектуальних прав. У Верховній Раді України з 2004 р. знаходиться на вивченні і розгляді Кодекс інтелектуальної власності, на жаль, без видимих перспектив.

Правниками України вносяться пропозиції і про створення спеціалізованих судів з розгляду спорів з проблем інтелектуальної власності. Завданням держави, сучасної юридичної науки, є, перш за все, здійснення всеобучу, формування правової свідомості всіх громадян в галузі інтелектуальної власності, а також правової культури.

Законодавство України з інтелектуальної власності "живе" і воно розвивається. Свідченням цього є висока динаміка внесення змін до базових законів, що враховують вимоги життя, суспільні потреби та об'єктивні закономірності цивілізаційного прогресу. Людство практично вичерпує традиційні резерви засобів зростання продуктивності праці, запаси матеріальних ресурсів, сировини, енергоносіїв. Шлях до виживання земної цивілізації пролягає у вмілому негайному використанні інтелектуального потенціалу людської спільноти. Тому XXI ст., природньо, називають епохою інформаційних процесів, інновацій та інтелектуальної власності.

[1]ВВР України.– 1994.– № 16.– С. 218.
[2]ВВР України.– 1994.– № 31.– С. 286.
[3]ВВР України.– 1995.– № 9.– С. 56.

Статті



Микола МУШИНКА

ЗАВЕРШЕННЯ РОКУ СТЕПАНА РУДНИЦЬКОГО В УКРАЇНІ

Mykola MUSHYNKA. On Finalization of Stepan Rudnytsky Memorial Year in Ukraine.

Тернопільська облдержадміністрація оголосила 2007-ий рік Роком Степана Рудницького. Ім'я С.Рудницького в Україні до недавнього часу було майже забуте, хоч йдеться про найвизначнішого географа України, фундатора української національної географії. На жаль, ще й сьогодні його ім'я відоме хіба-що вузькому колові географів. Хто такий Степан Рудницький? Пригадаймо хоча би найосновніші дані з його біографії.

С.Рудницький народився 3 грудня 1877 р. в Перемишлі, однак з двох років жив у Тернополі, де почав навчатися в гімназії. Вищу географічну освіту здобув у Львові, Відні та Берліні. У Львівському університеті габілітувався на доцента (1908). Там же вперше в історії запровадив курс "Географія України" (1913). Під час Першої світової війни працював у Віденському антропологічному інституті та тісно співпрацював із Союзом визволення України, Українською Пресовою службою та товариством "Osteuropa". В 1917 р. повернувся на кафедру географії Львівського університету, з якої 1919 р. його було звільнено польською адміністрацією.

Повернувшись до Відня, він став експертом еміграційного уряду ЗУНР, з доручення якого виготовляв усі карти та статистичні дані для потреб уряду і міжнародних організацій. Був теж співзасновником Українського Вільного Університету, з яким в 1921 р. виїхав у Прагу, ставши першим деканом його філософського факультету. Паралельно викладав географічні дисципліни в Карловому університеті, Празькому Німецькому університеті, Українській господарській

Паралельно з основоположними нормативно-правовими актами держави, Верховна Рада України прийняла низку "обслуговуючих" галузь інтелектуальної власності законів. Це Закон України "Про державну таємницю" від 21 січня 1994 р.[1], "Про захист інформації в автоматизованих системах"[2] від 5 липня 1994 р., "Про наукову і науково-технічну експертизу"[3] від 10 лютого 1995 р.

Формування законодавчої бази з інтелектуальної власності відбувалось і шляхом кодифікації відповідних норм у вже згаданому Цивільному Кодексі України, Кримінальному Кодексі, Адміністративному, Господарському, Митному Кодексах України. Норми, котрі є складовою частиною цих кодексів і стосуються інтелектуальної власності, спрямовані на її правову охорону та містять конкретні механізми захисту інтелектуальних прав. У Верховній Раді України з 2004 р. знаходиться на вивченні і розгляді Кодекс інтелектуальної власності, на жаль, без видимих перспектив.

Правниками України вносяться пропозиції і про створення спеціалізованих судів з розгляду спорів з проблем інтелектуальної власності. Завданням держави, сучасної юридичної науки, є, перш за все, здійснення всеобучу, формування правової свідомості всіх громадян в галузі інтелектуальної власності, а також правової культури.

Законодавство України з інтелектуальної власності "живе" і воно розвивається. Свідченням цього є висока динаміка внесення змін до базових законів, що враховують вимоги життя, суспільні потреби та об'єктивні закономірності цивілізаційного прогресу. Людство практично вичерпує традиційні резерви засобів зростання продуктивності праці, запаси матеріальних ресурсів, сировини, енергоносіїв. Шлях до виживання земної цивілізації пролягає у вмілому негайному використанні інтелектуального потенціалу людської спільноти. Тому XXI ст., природньо, називають епохою інформаційних процесів, інновацій та інтелектуальної власності.

[1]ВВР України.– 1994.– № 16.– С. 218.
[2]ВВР України.– 1994.– № 31.– С. 286.
[3]ВВР України.– 1995.– № 9.– С. 56.

Статті



Микола МУШИНКА

ЗАВЕРШЕННЯ РОКУ СТЕПАНА РУДНИЦЬКОГО В УКРАЇНІ

Mykola MUSHYNKA. On Finalization of Stepan Rudnytsky Memorial Year in Ukraine.

Тернопільська облдержадміністрація оголосила 2007-ий рік Роком Степана Рудницького. Ім'я С.Рудницького в Україні до недавнього часу було майже забуте, хоч йдеться про найвизначнішого географа України, фундатора української національної географії. На жаль, ще й сьогодні його ім'я відоме хіба-що вузькому колові географів. Хто такий Степан Рудницький? Пригадаймо хоча би найосновніші дані з його біографії.

С.Рудницький народився 3 грудня 1877 р. в Перемишлі, однак з двох років жив у Тернополі, де почав навчатися в гімназії. Вищу географічну освіту здобув у Львові, Відні та Берліні. У Львівському університеті габілітувався на доцента (1908). Там же вперше в історії запровадив курс "Географія України" (1913). Під час Першої світової війни працював у Віденському антропологічному інституті та тісно співпрацював із Союзом визволення України, Українською Пресовою службою та товариством "Osteuropa". В 1917 р. повернувся на кафедру географії Львівського університету, з якої 1919 р. його було звільнено польською адміністрацією.

Повернувшись до Відня, він став експертом еміграційного уряду ЗУНР, з доручення якого виготовляв усі карти та статистичні дані для потреб уряду і міжнародних організацій. Був теж співзасновником Українського Вільного Університету, з яким в 1921 р. виїхав у Прагу, ставши першим деканом його філософського факультету. Паралельно викладав географічні дисципліни в Карловому університеті, Празькому Німецькому університеті, Українській господарській

академії в Подєбрадах та в Українському високому педагогічному інституті ім. М.Драгоманова. В 1922 р. його обрано делегатом ЗУНР на Міжнародну конференцію в Генуї. В 1924 р. був співорганізатором Першого Міжнародного з'їзду слов'янських етнографів та географів у Празі.

В 1926 р. на запрошення Уряду СРСР С.Рудницький виїхав у Харків, де його було іменовано завідуючим кафедри географії Геодезичного інституту, директором новозаснованого Українського науково-дослідного інституту географії і картографії, головним редактором "Записок" цього інституту. У Всеукраїнській академії наук в Києві він завідував Кафедрою географії, був заступником голови Комісії краєзнавства та директора Музею антропології та етнографії ім. Ф.Вовка. Був теж відповідальним редактором географічного відділу "Української Радянської Енциклопедії", для якої виготовив цілу серію гасел і карт. В 1928 р. він узяв в Україну своїх дітей Лева й Ірину (Орисю) та кілька своїх учнів з Праги та Львова (В.Баб'яка, В.Гериновича, М.Іваничука, К.Дубняка та інших). У тому ж 1928 р. і він представляв Українську РСР на міжнародній географічній конференції в Берліні. В 1929 р. його було обрано академіком Всеукраїнської академії наук у Києві. Останнім місцем його роботи був Харківський інститут народної освіти, в якому він завідував кафедрою географії. Отже, і в Радянській Україні (як і раніше в Західній Європі) він був українським географом номер один. Не було іншого рівного йому.

21 березня 1933 р. Державне політичне управління УРСР в Харкові його арештувало і після шістьох місяців інтенсивних допитів судова трійка при колегії ДПУ УРСР його засудила на п'ять років позбавлення волі за "приналежність до контрреволюційної Української військової організації", "шпигунство", "шкідництво" та інші абсолютно вигадані "гріхи".

Кару він відбував в сибірському таборі "Сіверлаг", пізніше – на Соловках. Не зважаючи на крайнє поганий стан здоров'я, будучи визнаним абсолютним інвалідом, непридатним до фізичної праці ("доходяга"), в тюрмі і таборах він написав дві наукові праці: "Геономія" (342 стор.) та "Ендигенна динаміка земної кори" (1200 стор.), які таборове начальство в нього відібрало "для провірки" і слід по них пропав.

9 жовтня 1937 р. інша "трійка" винесла над С.Рудницьким новий вирок – розстріл. Разом з ним було розстріляно 1116 в'язнів колишнього Соловецького монастиря, переважно членів української еліти: вчених, професорів, політиків, письменників, художників, артистів, композиторів, представників вищого духовенства, лікарів. Переважну більшість з них в часі від 30 жовтня до 5 листопада 1937 р. розстрілював садист Михайло Матвеєв, капітан Державної безпеки – по 150-250 в'язнів в день. 59-річного Степана Рудницького він позбавив життя пострілом в голову 3 листопада 1937 р., про що власноручно підписав заздалегідь підготовлений п'ятирядковий "акт": "Приговор Тройки УНКВД ЛО по протоколу № 83 от 9 октября 1937 года в отношении осужденного к ВМН Рудницкого, Степана Львовича приведен в исполнение 3 ноября 1937 года, в чем и составлен настоящий акт". Разом з тим він пустив кулі в лоб його учневі та співробітникові Василю Баб'яку, письменникам Миколі Зерову, Павлові Филиповичу, Валерію Підмогильному, Мирославу Ірчану, Валерію Поліщуку, режисерові Лесю Курбасу та сотням інших, за що його було удостоєно титулом "стахановець розстрільної справи" та нагороджено орденом Червоної Зірки. До своєї смерті в 1971 р. він жив у Москві і отримував спеціальну пенсію.

Після арешту С.Рудницького в 1933 р. в Україні всі його роботи були вилучені з бібліотек і знищені, архівні матеріали – теж знищені, з винятком деяких карт, які публікувалися без наведення його прізвища. Ім'я С.Рудницького було піддане довічному забуттю.

Перша монографія про Степана Рудницького появилася лише в умовах незалежної України[4]. В ній автор блискуче проаналізував наукові праці вченого і вказав на їх значення для сучасності. Крім того, він вперше познайомив широку

[4]Шаблій Олег: Академік Степан Рудницький – фундатор української географії.– Львів; Мюнхен, 1993.– 224 с.

громадськість з чотирьохтомною судовою справою українського географа, в якій задокументовані найдрібніші деталі його біографії. Про реабілітацію імені С.Рудницького він, між іншим, написав: "Для того, щоб стерти білу пляму з імені С.Рудницького багато зробив вчений-етнограф, доктор Микола Мушинка із Пряшева (Словаччина). Він написав і опублікував наприкінці 80-их і на поч. 90-их рр. статті про вченого в українській періодиці Польщі, України, Америки, віднайшов у Чехо-Словаччині і опублікував в Канаді листи С.Рудницького до сестри Софії та шваґера Станислава Дністрянських, періоду 1926-1932 рр., дослідив епістолярну спадщину – листи вченого до його учителя, наставника і часами опонента академіка М.Грушевського"[5]. Тут я хочу зазначити, що в 1976 р. у містечку Вейпрти в Західній Чехії я зовсім випадково познайомився з дочкою С.Рудницького Емілією Голубовською, яка під великим секретом розповіла мені про життя і трагічну долю свого батька та дала в моє розпорядження цікаві матеріали про нього, його сестру – славну піаністку Софію та її чоловіка, академіка Станіслава Дністрянського. На основі цих матеріалів я розпочав справу громадської реабілітації цих визначних діячів української науки і культури.

З того часу дослідження життя і наукової спадщини С.Рудницького зробило значний крок вперед. Були видані дальші ґрунтовні праці розстріляного географа. Найвизначнішою з них є монографія Павла Штойка "Степан Рудницький: Життєписно-бібліографічний нарис" (Львів, 1997) та його ж "Листування Степана Рудницького" (Львів, 2006). В ширшому історичному контексті розглянуто діяльність С.Рудницького в книзі О.Рубльова "Західноукраїнська інтелігенція в загальнонаціональних, політичних і культурних процесах. 1914-1939" (Київ, 2004). В збірнику "Чому ми хочемо самостійної України?" (Львів, 1994, упорядник О.Шаблій) були перевидані деякі важливі праці С.Рудницького з політичної географії.

Переломним у ставленні до імені С.Рудницького був 2007 р., на який припало 130 років з дня народження та 70 років трагічної смерті С.Рудницького. Цікаво відзначити, що найбільшу шану фундаторові української географії віддали не Київ, не Харків. не Відень, і не Прага, де він своєю діяльністю залишив найбільш помітний слід, а місто Тернопіль, де він прожив лише 12 дитячих років та один рік учителював у гімназії. Саме тут проходили основні заходи "Року Степана Рудницького". Вони розпочалися відкриттям пам'ятного знаку С.Рудницькому на будинку, де він жив з 1879 по 1891 р. (бульвар Шевченка, № 2). По суті, це великий тривимірний пам'ятник (скульптор Олесь Маляр), на якому зображено погруддя С.Рудницького над етнографічною картою України. На схематичній мідяній карті Україна зображена не в державних, а етнічних кордонах, тобто є там і Пряшівщина в Словаччині, Лемківщина та Холмщина в Польщі, Берестейщина в Білорусії, Задонщина та Кубань у Росії. Пам'ятник було урочисто відкрито і освячено священиками Греко-католицької та Православної церков 19 квітня 2007 р. при масовій участі тернопільчан і гостей з різних міст України та з-за кордону. Про історію пам'ятника розповів на відкритті ініціатор його побудови Ігор Дітчук. Він, між іншим, сказав: "Чи не найбільша заслуга в поверненні з небуття до українців доброго імені Степана Рудницького належить академіку Миколі Мушинці... 1993-го року він виступив тут [в Тернополі] із доповіддю про Рудницького на всеукраїнській науковій конференції географів та з лекціями перед студентами педагогічного університету. Саме його гонорар за ці лекції започаткував фонд вшанування академіка Степана Рудницького в м. Тернополі"[6]. В дійсності п'ятнадцять років тому, коли Україна переживала значну економічну кризу, мені було соромно брати гонорар за свої лекції про С.Рудницького. Тоді я жартома сказав: "Дайте це на фонд побудови пам'ятника Степану Рудницькому" і дав про це письмову довідку Тоді я і не подумав, що мій почин дасть такі позитивні результати.

[5]Там само.– С. 164.

[6]Історія української географії.– Вип. 15.– Тернопіль, 2007.– С. 127.

На початку "Року Рудницького" я привіз до Тернополя робочий стіл С.Рудницького з його письмовим начинням (чорнильниця, перо, ніж для розрізування пошти тощо). Як мені сказала дочка С.Рудницького Емілія, батько одержав цей стіл у спадок від свого батька Лева, а, від'їжджаючи із Праги в Україну, залишив його сестрі Софії та шваґерові Станіславу в Празі. Виявилось, що це єдиний речовий предмет, який залишився від С.Рудницького після його розстрілу. Стіл став експонатом Обласного краєзнавчого музею в Тернополі. Українське географічне товариство прийняло постанову, згідно з якою за цим столом щороку матимуть право сидіти й пером С.Рудницького підписатися переможці географічних змагань. Перших вісьмох стипендистів "Стипендії ім. С.Рудницького" та переможців географічних олімпіад за столом С.Рудницького було урочисто нагороджено 7 грудня 2007 р.

Разом із столом автор цих рядків передав тернопільцям оригінали 43 листів С.Рудницького до сестри Софії та шваґера С.Дністрянського, висланих ним із Харкова до Праги в часі від 1926 по 1932 р. Тут же я передав в державний архів Тернопільської області ряд рідкісних фотографій та публікацій С.Рудницького, серед яких була і його найвизначніша книга[7], яка вперше на конкретних фактах довела світові, що українці є сповні сформованим народом, який має право на самостійну державу. Разом з матеріалами Рудницького я подарував Тернопільському обласному архіву весь архів Станіслава Дністрянського, що охоплює його особисті документи, шкільні свідоцтва, університетські дипломи, депутатський портфель, рідкісні публікації, рукописи десятків його наукових праць тощо. Багатий рукописний архів Софії Дністрянської пару днів раніше я передав Краєзнавчому музеєві в Ужгороді разом з канапою, на якій вони обоє померли, срібним заручиновим браслетом, золотим шлюбним перстенем, кухонним начинням, керамікою, тканинами, рідкісними фотографіями, великим олійним портретом С.Дністрянського (роботи М.Івасюка) та графічним портретом Софії Дністрянської (невідомого автора). Отже, в Україну було повернуто не лише меморіальні речі Степана Рудницького, але і спадщину його найближчих родичів.

В рамках "Року Степана Рудницького в Тернопільській області" відбулося кілька важливих заходів, пов'язаних з його іменем: наукові конференції, семінари, круглі столи, публікації, виставки, екскурсії та експедиції по слідах С.Рудницького. Було видано пам'ятну марку, спеціальний конверт тощо.

Не менш урочистим було і завершення Року С.Рудницького наприкінці 2007 р. Головною подією на цей раз була наукова конференція в Тернополі, присвячена ювілеям С.Рудницького, що в ній брали участь визначні географи з цілої України. Програма конференції охоплювала 102 доповіді на пленарному засіданні та в сімох секціях.

Стіл Степана Рудницького став основним експонатом його експозиції в Тернопільському краєзнавчому музеї. За ним урочисто премійовано вісьмох переможців географічних олімпіад та інших географічних змагань України. Цікавою була презентація чотирьох книжок про С.Рудницького, виданих в рамках "Року". Конференція закінчилася краєзнавчою екскурсією в Збаразький історико-архітектурний заповідник.

"Рік Степана Рудницького в Тернопільській області" був достойним вшануванням пам'яті українського вченого зі світовим іменем, який відмовився від привабливих запрошень кількох європейських університетів очолити кафедри географії східної Європи в їхніх вузах і виїхав будувати занедбану географію в рідній Україні. За свою любов до батьківщини він поплатився життям, однак спадщина, яку він залишив у своїх наукових працях, в умовах незалежної України ще довго буде джерелом глибокого пізнання рідного краю.

Подібні заходи по вшануванню ювілеїв С.Рудницького відбулися також у Львові. І там на будинку географічного факультету Національного університету ім. І.Франка було відкрито пам'ятну таблицю найвизначнішому українському географові.

[7] "Ukraina. Land und Volk" (Україна. Земля і люди)".– Відень, 1916.– 416 с.

Статті



Роман КИРЧІВ

НАРОДОЗНАВЧІ МАТЕРІАЛИ З ЧОРНОБИЛЬСЬКОГО КРАЮ НАПЕРЕДОДНІ КАТАСТРОФИ

Roman KYRCHIV. On Ethnological Materials from Chornobyl Land: Some Days Before Catastroph.

Наприкінці 1970-их рр. виник проект підготовки і видання силами науковців тодішнього Музею етнографії і художнього промислу АН УРСР у Львові (тепер Інститут народознавства НАН України) та Інституту мистецтвознавства, етнографії і фольклору АН БРСР у Мінську спільної історико-етнографічної монографії про українське і білоруське Полісся. В рамках реалізації цього проекту тоді розгорнулася велика робота щодо польового комплексного обстеження всієї території Полісся – нами – українцями своєї, а білоруськими колегами своєї частин.

Принагідно зауважу, що ця колективна праця була видана двома книгами російською мовою: перша – “Общественный, семейный быт и духовная культура населения Полесья” (Минск: Наука и Техника, 1987.– 375 с.) і друга – “Полесье. Материальная культура” (Киев: “Наукова Думка”, 1988.– 446 с.). На жаль, великого задоволення, особливо нам, українським авторам, це видання не принесло. Раз тому, що було здійснене з відступом від попередньо узгодженого плану-проспекту та було надто ретельно “відредаговане”. І, по-друге, що з того великого матеріалу, який було зібрано в ході експедиційного дослідження, в ньому використана лише невелика частина.

Ми тоді провели шість комплексних поліських експедицій у складі етнографів, фольклористів та мистецтвознавців. Пройшли від Волинського західного Полісся – до Чернігівсько-Сумського Наддеснянського. Зібрано, ще раз наголошую, великий і надзвичайно науково цікавий матеріал, до якого варто було б повернутися і подбати про відповідне опрацювання й оприлюднення.

У маршруті четвертої з черги експедиції, яка відбулася від 8 по 25 липня 1981 р., було заплановано обстеження Київського і суміжного Чернігівського Полісся. Сюди входила і та частина території, яка згодом після Чорнобильської катастрофи, потрапила до так званої зони відчуження. У Поліському р-ні Київської обл. ми працювали в селах Максимовичі і Весняне, а в Чорнобильському р-ні – Товстий Ліс і Горностайпіль.

Слід зазначити, що місця наших зупинок для роботи визначилися на основі попереднього ознайомлення з етнографічною, історичною і краєзнавчою літературою та розмов з компетентними людьми в районних центрах, куди ми обов’язково заїжджали і зголошувалися у влади (райвиконкомах чи райкомах партій). Така методика була оправдана не тільки з погляду етичного чи, навіть, офіційного, але й доцільного, корисного в суто прагматичному смислі. Нам надавали потрібну інформацію і, вислухавши наші потреби й побажання, допомагали у виборі відповідних населених пунктів, а, головне забезпечували експедицію розпорядженнями щодо сприяння на місцях.

Отож, вибір названих сіл був, основною мірою, попередньо мотивований. Уже й самі їх назви містять певну пізнавальну інтригу. Лише назва “Весняне” новішого походження. Нею у 1950-их рр. було замінене найменування села Вовчий Ліс, яке постало у 1930-их рр. на основі укрупнення хутора цієї назви за рахунок приєднання до нього навколишніх інших хуторів.

Три названі села – давні за своїм походженням і переважно з корінним складом населення. Ближче знайомство показало їх і вельми цікавими з народознавчого погляду.

Близькість до столиці і до ряду промислових підприємств у цій околиці, зокрема до Чорнобильської атомної станції, помітно позначилася на тогочасному етнокультурному характері цих сіл. Передусім у тому, що значна частина дорослого населення була зайнята на праці поза сільським господарством. У зв’язку з цим, досить жвавим було нове житлове будівництво та введення різних атрибутів нового побуту.

Водночас чимало залишилося і від давньої традиційно-побутової культури. Кожен з членів експедиції мав своє конкретне завдання, тому в

досить стислий час перебування в селі дбав про "свій" матеріал. Одначе для всіх нас була примітною присутність у побуті і духовності, зокрема людей старшого і середнього віку, багатьох реліктових елементів традиційної культури: у будівництві, плануванні господарського двору, інтер'єрі хати, вишивці та, особливо, у звичаях, обрядах і в усній словесності.

Вражала якась особлива прив'язаність людей старшого віку, зокрема жінок, до цього давнього шару культури, туга, ностальгія, що вона, ця культура, відходить і молодші її не переймають, що багато що вже не так, як було колись. У неподиноких випадках ці старші жінки брали на себе функції, які за традиційним обрядовим каноном належали дівчатам, – задля того, щоб зберегти той чи інший звичай.

Це, зокрема, стосується русальних звичаїв і обрядів, приурочених до так званого "русального тижня", що починався в зелену ("гряну", "клечальну", "русальну") неділю (подекуди в суботу перед нею) і завершувався "проводами русалки". Ареалом особливо добре збереженого цього архаїчного обрядового комплексу і його пісенності було центральне Житомирсько-Київське Полісся і його білоруське суміжжя. Судимо так, як на основі попередніх етнографічних і фольклорних матеріалів, так і, особливо, власних польових досліджень.

У названих селах ми застали цю традицію вже досить зруйнованою. Зі слів інформаторів робимо висновок, що особливо спричинилися до цього руйнівного процесу народної традиційності голодомори, різні войовничо-атеїстичні акції та інші заходи радянського режиму щодо викорінення "пережитків". Говорити про це в той час було заборонено. Але правда в різних виявах проривалася наверх. Коли, приміром, я просив розказати про ці давні звичаї, заспівати обрядових пісень, інформатори часто розводили руками, мовляв, багато забулося, загубилося, бо довелося переживати часи, коли було не до співу і розваг.

І все ж із зібраних фрагментів складається цікава мозаїка русальної традиції, зокрема вірування про ходіння русалок у русальний тиждень, потребу ласкавого й обережного обходження з ними людей, особливо дівчат, ритуал проводів русалки "на могилки" в другий понеділок після зелених свят з вінками, співом спеціальних пісень, які називали "русалочними" або "мертвими", і ритуал споживання їжі на могилах родичів. В русальний тиждень не годилося пекти хліб, шити, золити білизну. Побутували повір'я, що хто в той час народиться чи помре, стане русалкою.

Семантика обрядових дій і табу вже майже цілковито затерлася. Проте в загальному комплексі досить виразно проглядається її зв'язок з культом предків. Проводи русалки чи русалок відбуваються на кладовищі, де проводилася ритуальна трапеза на могилах родичів, а вінки для русалок розвішуються на хрестах. Та й у пісні мовиться: "Проведу русалку до ямки, а сама вернуся до мамки", "Проведу русалку в могилки". Але у пісенному варіюванні цього мотиву є і відступи: "Проведу русалку до бору" ("...до броду", "...до лісу", "...в рублену комору").

У селах Весняне і Товстий Ліс в акціях русальної традиції зберігся і відгомін зв'язку культу предків з аграрною магією. Вінки не всі залишають на кладовищі, а частину (або й усі – Товстий Ліс) забирають назад і кладуть на город, на капусту – щоб головки були такі дорідні й великі, як вінки.

Цікавим моментом є і те, що проводами русалок тут регламентувалося закінчення весни і весняного обрядово-звичаєвого комплексу та початок літа. – "Як на могилки ідуть, то співають веснянки, а як ідуть з могилок – літні пісні", – так констатували інформатори. Цей момент відповідно відображений і в пісенному тексті.

Нате вам, русалки, віночки,
А нам – у руки серпочки.

В ритуалі проводів русалок інформатори (жінки старшого віку) згадують ще такий елемент: коли йшли на могилки з вінками, то трималися всі під руки. На запитання – чому так робили, одна непевно пояснила, що може тому, щоб русалки не вхопили окремих.

А, взагалі, треба зазначити, що русальна традиція, як ніде інде, була тут зазначена особливо виразно і в унікальних реліктових деталях. Стверджую це на основі зафіксованих відомостей і порівняльного простеження географії цієї традиції. Тоді планувалося ще спеціально попрацювати в цій місцевості над збором матеріалу і вивченням цієї пісні.

І багато іншого з традиційно-побутової культури привернуло тоді нашу увагу. Зоряна Болтаро-

вич захоплювалася багатим "уловом" з народної медицини, Галина Стельмащук – неповторними зразками традиційної вишивки, крою і декору народного одягу, Роман Федина видобув з пам'яті старожилів згадки про давні тутешні промисли, Лідія Худаш – про традиції сімейного побуту, Люба Боцонь – про громадський побут, Євгенія Кузишин (Тесленко) збирала відомості про місцеві форми традиційного землеробства, мене особисто цікавила усна народна словесність, а також звичаї і обряди.

Особливо благодатним і цікавим для всіх нас виявилося велике і гарне поліське село Товстий Ліс на північ від районного центру Чорнобиль і недалеко від атомної електростанції. В селі збереглася ще дерев'яна церква з XVIII ст.; побудована, за словами старожилів, без єдиного цвяха. Між місцевими корінними жителями виявилися цікаві носії традиційності. На магнітофонну стрічку записано зразки обрядового і необрядового пісенного фольклору, а також відомості про місцеві звичаї, обряди, вірування – про те, як їх запам'ятали інформатори з давнішого часу і що з того та в яких формах збереглося тепер.

Серед інформаторів винятково обдарованим носієм такого матеріалу виявилася Агафія Федорівна Чередниченко, 1920 р. н., освіта 6 класів, уродженка цього села і все дотеперішнє життя провела в ньому пропрацювала в колгоспі. Вона наспівала багато давніх і новіших пісень, в числі яких – ряд оригінальних зразків календарно- і родинно-обрядових та баладних. Записи пісенних текстів супроводилися цінною інформацією про контекст їх побутування і виконання.

Уже здавна дослідники помітили на Поліссі, особливо в його середній українській і білоруській зоні, специфічну регламентацію пісенного репертуару, відповідно до пір року. Тільки тут стикаємося навіть з такими означеннями, як "співати Весну", "...Літо", "...Осінь", "...Зиму". Причому, до цих груп репертуару належать не тільки календарно-обрядові і трудові, змістово пов'язані з тими чи іншими сезонними роботами, але й багато пісень, що в інших регіонах не мають будь-якої часової прив'язки.

Власне, тут А.Чередниченко дала мені дуже багато цінних відомостей про те, коли ту чи ту пісню можна співати, а коли співати її "не гоже", "не до сезону".

Своїми записами я далеко не вичерпав пісенного репертуару і того, що могла ще розказати ця духовно обдарована і добра жінка. Маршрут і графік експедиції зобов'язував рухатися далі. Роботу довелося перервати, що називається, на півслові. Але для себе я зробив висновок, що тут варто й обов'язково треба ще побувати й попрацювати спеціально і без експедиційного режиму. Та не довелося. І це ще один доказ того, як небезпечно в народознавчій польовій роботі відкладати на потім те, що треба б зробити сьогодні.

Мої щоденникові записи містять згадки і фрагменти, принагідні зауваження та спостереження стосовно різних реалій народознавчого характеру, які варто було б глибше дослідити і представити у спеціальних студіях. Приміром, у Весняному зустрілося більше 20 сімей польського походження. Люди старшого віку з цих сімей ідентифікують себе як католиків і поляків, але майже не володіють польською мовою і в побуті зберегли лише деякі елементи польської традиційності. Мальвіна Феліксівна Адамська, 1911 р. н. (освіта початкова, колгоспниця) з цього приводу зауважила: "Ми такі поляки, що й польського язика не знаємо. Наші діди і прадіди були поляками, а наші діти і внуки вже пишуться як українці". Пам'ятає, що її батьки справляли свята "по-католицьки і по-руськи", ніякої ворожнечі між ними і українцями не було. У побуті нічим не вирізнялися з-поміж українського оточення, прийняли поліську говірку тощо. На запитання, чи не пробували виїхати до Польщі, відповіла: "Нам не було чого виїжджати, бо ми не з панів, а трудові люди"[1].

Наводжу ці щоденникові записи, оскільки аналогічних фактів врощення в українське середовище потомків колишніх польських поселенців на Середньому Поліссі, як і на Східному Поділлі, дуже багато. Дослідження цього явища з етносоціологічного погляду представляє значний інтерес. Тим більше, що в наш час, як знаємо, польський костьол і польські державні чинники приділяють оживленню духу польськості цієї етнічно польської за походженням частини населення України значну увагу.

Перечитуючи нотатки щоденника, натрапляю на непоодинокі зауваги і міркування респонден-

[1]Кирчів Р. Щоденник поліської наукової експедиції 8-25 липня 1981 р. // Архів Інституту народознавства НАНУ.– Фонд 1.– Оп. 2.– Од. зб. 262.– Арк. 11-12.

тів стосовно змін у побуті, ставленні людей до батьківських традицій, наростання відчуженості у міжпоколінних взаєминах тощо. Особливо часто звучать уболівання над тим, що при певному зростанні добробуту, освіти, люди стають більш замкнутими, перестали співати, "позабували давні пісні": "Тепер наче позанімлювало, наче язики поодбирало", "Як заспіває хто, то наче диво". "Йде колись жінка жати, несе барило води, дитину за плечима та ще й співає, а тепер везуть машиною, а вона стогне". "Колись було важко, та всі співали, а тепер живеться добре, але люди якісь несердечні, похмурі", – такі характерні висловлювання.

У розмовах з людьми, особливо в Товстому Лісі, примітною була стурбованість у зв'язку з сусідством Чорнобильської атомної станції. "Це добре, що є де заробить, – говорили, – але звідтіля розповзлося багато нечисті". Пояснювали, що зайнята на цьому об'єкті велика кількість колишніх карних злочинців, бродить по околиці, нападає на людей, грабує, розбиває, що жінкам небезпечно вийти в поле чи в ліс тощо.

Одразу після звістки про чорнобильську катастрофу якось особливо рельєфно спливла в пам'яті розмова з колгоспним комірником у Товстому Лісі Федосієм Никифоровичем Оникієнком (1921 р. н., освіта початкова). Ми сиділи на лавці під стіною колгоспної комори. Показуючи в бік димарів, що видніли в променях заходячого сонця, говорив: "Оце біда, що висить над нами". І пояснював ці думки не якимись фаталістичними передчуттями і візіями, а тверезими реалістичними мотивами і судженнями. Мовляв: під час будівництва станції маса призначених для неї матеріалів розкрадалася і збувалася запівдарма в околиці, часто за самогон. Ось і в нашому селі немало з оцих нових будинків, які бачите, побудовано з цих матеріалів. Цілими машинами привозилися цемент, готовий розчин, метал, цегла. Виходить, що в будову станції йшло далеко не все те, що було потрібне і що було для неї призначене.

І далі: хіба може бути щось добре зроблене руками злочинців – злодіїв, убивць та інших, які відбували кримінальне покарання і яких понавозили на будівництво атомної електростанції(?!) У нас здавна існує закон, що будувати щось тривке і корисне можна тільки добрими і чесними руками. Ніхто не погодиться, щоб його хату будувала непутяща людина.

Дійсно, етнографічні матеріали з різних місцевостей України фіксують високі вимоги до моральних якостей майстра-будівельника, які розглядаються невіддільно від його професійних навиків і знань. Але тут я вперше зустрів такий гранично чіткий формульний вираз цієї народної традиційної мудрості: що щось тривке, добре і щасливе для людини може будуватися тільки на засадах справедливості, правди, чесності, добра.

У світлі цієї фундаментальної мудрості і Чорнобильська катастрофа представилася не просто як техногенна катастрофа, а як масштабне лихо, зумовлене великою мірою руйнацією людської духовності. Так само і розвал Радянського Союзу, який з самого початку споруджувався на неправді, кривді, незчисленних жертвах, крові і стражданнях мільйонів, став логічним фіналом цієї "імперії зла". Сучасний російський літературознавець і фольклорист Юрій Борєв у книзі "Сталиниада..." (Москва, 1991) зронив фразу: "Це справді один з найвражаючих історичних парадоксів, що побудувати найщасливіше комуністичне майбуття для людства намагалися руками най нещасливіших і найобездоленіших людей".

І те також, що ми впродовж останніх 15 літ ніяк не можемо побудувати справді вільної і щасливої України, великою мірою спричинене тим, що окрім відверто ворожих сил, які цьому протидіють, до цієї святої справи прикладається і чимало недобрих, нечесних, брудних на різних рівнях рук, які, властиво, не будують, а руйнують.

Ось такі думки і рефлексії зродилися на основі народознавчих записок і згадок із Чорнобильського краю з-перед чверті століття. Хочу принагідно зазначити, що до матеріалів згаданих поліських наукових експедицій варто повернутися, і в належному опрацюванні інтегрувати їх у науковий обіг. У них міститься, зокрема, і чимало цінних народознавчих відомостей з Чорнобильського краю. Щодо записів фольклорних текстів, то вони розшифровані в своїх словесних і музичних частинах. На основі цього матеріалу може бути підготовлений окремий збірник.

Доповідь виголошена на конференції, присвяченій 20-річчю катастрофи на Чорнобильській АЕС, м. Львів, квітень 2006 р.

Статті



Михайло ГЛУШКО

МИХАЙЛО ГРУШЕВСЬКИЙ – ІНІЦІАТОР ТА ОРГАНІЗАТОР ЕТНОГРАФІЧНИХ ДОСЛІДЖЕНЬ В НТШ

Mykhailo HLUSHKO. Mykhailo Hrushevsky as Pioneer and Organizer of Ethnographical Studies by Shevchenko Scientific Society.

Історії народознавчих досліджень в НТШ торкалося багато наших попередників, зокрема і щодо заснування Етнографічної комісії та початку виходу у світ двох неперіодичних видань – "Етнографічного збірника" і "Материялів до українсько-руської етнольоґії". Неодноразово українські вчені аналізували творчий шлях й етнографічну спадщину провідних діячів НТШ – Івана Франка, Федора Вовка, Володимира Гнатюка та інших. Справді, важлива роль кожного з них у розбудові етнографічної науки в Україні нині вже в нікого не викликає сумніву.

Однак поза увагою більшості сучасників залишилась постать Михайла Грушевського – одного з головних натхненників та організаторів етнологічних студій в Україні наприкінці XIX – на поч. XX ст. Принаймні в тих наукових дослідженнях, де йдеться про розвиток етнографічної науки в НТШ, не знаходимо відповіді на кілька принципових питань.

Перше, що спонукало ще зовсім молодого вченого, який лише очолив кафедру історії у Львівському університеті, першочергову увагу приділити етнографії – ініціювати випуск першого в Україні серійного народознавчого видання ("Етнографічного збірника)", а відтак і "Материялів до українсько-руської етнольоґії".

Друге, коли визрів цей задум у нього – до приїзду до Львова чи після обрання головою (директором) Історико-філософської секції НТШ.

Нарешті, чому за цю важливу справу взявся саме М.Грушевський, а не, скажімо, І.Франко – вже знаний тоді як народознавець, а також як організатор і керівник першого на західноукраїнських землях товариства з дослідження етнографії та фольклору українців – "Етнографічно-статистичного кружка" (1883-85 рр.)[1].

Не знайшовши конкретних відповідей на зазначені питання, важко всебічно з'ясувати й оцінити, з одного боку, далекоглядні задуми самого М.Грушевського і способи їх реалізації на ниві української історичної та етнографічної науки, з іншого – процес становлення й утвердження етнографії як самостійної історичної дисципліни в Україні. Отож поділимося деякими своїми спостереженнями та міркуваннями.

Відразу зазначимо: кожне з порушених нами питань тісно пов'язане з першим етапом життєвого і творчого шляху М.Грушевського, який українських етнологів, на відміну від фахівців-істориків, майже не цікавив. Натомість давно відомо, що підвалини світогляду, наукових уподобань, знань тощо будь-якого дослідника, зокрема і гуманітарія, закладаються вже в дитячі роки. Не був винятком у цьому відношенні і великий мислитель.

Зокрема, спершу важливу роль у прищепленні любові до рідного народу та України відіграв його батько: "...Під впливом оповідань батька, що заховав тепле прив'язання до всього українського – мови, пісні, традиції, в мені рано збудилося й усвідомилося національне українське почуття, піддержуване книжками, тими рідкими поїздками на Україну, що малювалася тому в авреолі далекої "вітчини", і контрастом чужоплемінної й чужомовної "чужини"[2].

Навчаючись у Тифліській гімназії (1880-86 рр.), знання про український етнос учений черпав із праць Миколи Костомарова, Пантелеймона Куліша, Володимира Антоновича, Ми-

---

[1]Мороз М.О. Етнографічно-статистичний гурток (до 100-річчя від початку його діяльності) // Народна Творчість та Етнографія.– 1983.– № 6.– С. 42-45.

[2]Цит. за: Смолій В.А, Сохань П.С. Видатний історик України // Грушевський М. Історія України-Руси: В 11 т., 12 кн. / Репринтне відтворення вид. 1913 р. – Т. І: До початку XI віка.– К., 1991.– С. IX.

хайла Драгоманова та інших знавців української історії. Справжньою науковою школою був тоді для нього періодичний часопис "Киевская Старина"[3], який батько Сергій Грушевський навмисне передплачував для свого сина та пересилав у Грузію. У Тифлісі (Тбілісі) М.Грушевський уперше познайомився із суто етнографічно-фольклористичними дослідженнями. Особливо велике враження справили на нього збірники народних пісень, зібрані та опубліковані Михайлом Максимовичем ("Малороссийские песни".– Москва, 1827), В.Антоновичем і М.Драгомановим ("Исторические песни малорусского народа".– Т. 1-2.– К., 1874-75), а також дві аналітичні праці М.Костомарова – "Дві руські народності" (1861) та "Думки про федеративний початок давньої Русі" (1861)[4].

Студіювати фольклорно-етнографічний доробок М.Максимовича, М.Костомарова, П.Куліша, Павла Чубинського, Олександра Потебні та інших відомих українських народознавців М.Грушевський продовжував і під час навчання в Київському університеті. Чи не найбільше вплинули на тематику його подальших наукових зацікавлень дві наступні частини едиторської "трилогії" М.Драгоманова, які започаткували "Исторические песни малорусского народа", – "Нові українські пісні про громадські справи народа (1764-1880)" (Женева, 1881) та "Політичні пісні українського народу XVIII-XIX ст." (Женева, 1883). Наукову вагомість та патріотичну спрямованість цих видань М.Грушевський підкреслив згодом: "Се не був звичайний собі збірник етноґрафічного матеріяу – хоч-би й коментованого. Се мала бути історія українського народу, росповіджена ним самим в поетичній формі"[5].

Через кілька десятиліть, як вдячний "учень" і послідовник, майбутній академік присвятить своїм предтечам окремі розділи загальновідомої "Історії української літератури": "Вступ" – пам'яті М.Максимовича, розділ "Соціальна і культурна обстанова української творчості" – В.Антоновича, розділ "Старші верстви української усної традиції" – О.Потебні, розділ "Словесність часів нового розселення і пізніших" – П.Чубинського, розділ "Мотиви обрядової поезії" – М.Костомарова, розділ "Література повістева" – М.Драгоманова, розділ "Казка" – Миколи Сумцова[6] та інші. Вплив кожного з них на становлення М.Грушевського як фольклориста та автора "Історії української літератури" незаперечний і для сучасників: "Такої синтетичної праці про нашу усну словесність, чи то внаслідок обставин життя, чи то специфіки свого обдарування, не могли виконати ні Максимович, Куліш та Костомаров, ні Драгоманов, Франко, Гнатюк і Колесса, хоч, відповідно, без них не могло бути дослідження Грушевського"[7] – наголосив відомий представник львівської школи українського літературознавства та фольклористики Іван Денисюк.

Те, що етнографія українців та інших народів (передусім росіян і білорусів) цікавили мислителя задовго до приїду до Львова, підтверджують також його перші історичні праці. Так, уже в дослідженні про Київську землю (від часів смерті Ярослава Мудрого до кінця XIV ст.), яку він завершив у 1890 р., а наступного року, доопрацювавши текст, опублікував окремою книжкою, автор торкнувся деяких питань, що опосередковано чи безпосередньо перегукуються з проблемами етнологічної науки. Зокрема, з'ясовуючи етнічне походження полян та окреслюючи територію їхнього проживання, історик свідомо вжив у змісті цієї праці суто етнологічне поняття – "етнографічний склад"[8]. Крім цього, вчений спеціально торкнувся щоденного побуту і звичаїв тогочасно-

[3]Грушевський М. Спомини.– № 12.– К., 1988.– С. 119-120.

[4]Пріцак О. Історіософія Михайла Грушевського // Грушевський М. Історія України-Руси: В 11 т., 12 кн.– Т. I: До початку XI віка.– К., 1991.– С. XLVI-XLVII.

[5]Грушевський М. Пятдесят літ "Исторических песен Малорусскаго народа" Антоновича і Драгоманова // Україна: Науковий трьохмісячник українознавства.– Кн. 1-2.– К., 1924.– С. 97.

[6]Грушевський М. Історія української літератури: В 6 т., 9 кн.– Т. I.– Львів, 1993.– С. 42, 78, 116, 167, 227, 318, 330.

[7]Денисюк І. Фольклористичні концепції М.Грушевського та І.Франка // Денисюк І. Невичерпність атома.– Львів, 2001.– С. 182.

[8]Грушевський М.С. Нарис історії Київської землі від смерті Ярослава до кінця XIV сторіччя / Репринтне відтворення вид. 1891 р.– К., 1991.– С. XV.

го населення ("світлих і темних сторін народного життя"), впливу на традиційну культуру і побут християнства, народних легенд про литовське захоплення Київської землі тощо[9].

Словом, уже до приїзду до Львова молодий історик був добре обізнаний із загальним станом тогочасної української етнографічної науки та усвідомлював її важливе місце у загальній системі гуманітарних знань. Інакше він не ініціював би видання "Етнографічного збірника"[10], тим паче не брався б за його редагування: "Аби ту справу скорше до життя привести і в курс пустити, тимчасову редакцию прийняв на себе низше підписаний [*М.Грушевський. – М.Г.*], в надії, що за якийсь час Товариство сформує для того осібну комісию етноґрафічну, а з тим прийде можливість передати редакцию чоловікови, що міг би тим специяльно занятись"[11]. Інакше кажучи, вже в 1895 р. професор Львівського університету виношував далекоглядну ідею стосовно розбудови НТШ – створення окремої Етнографічної комісії, яка мала піклуватися підготовкою та випуском задуманого друкованого органу.

Сказане беззастережно підтверджує інший факт, який більшість сучасних українських етнологів недооцінює або й ігнорує – рецензії М.Грушевського як історика на етнографічні і фольклористичні дослідження (монографії, статті, матеріали та інше), які побачили світ у "Записках Наукового товариства імені Шевченка". Примітно, що перші рецензії вчений опублікував уже у третьому і четвертому томах цього серійного видання (за загальною редакцією Олександра Барвінського) – на праці польського дослідника Адольфа Плещинського[12] та білоруського народознавця Митрофана Довнар-Запольського[13], тобто тоді ще, коли не очолював Історико-філософську секцію. До речі, це були перші рецензії на народознавчі студії, опубліковані в "Записках". Після того, як наприкінці 1894 р. вченому довірили редагування самих "Записок", на їхніх шпальтах регулярно публікувалися огляди та рецензії з етнографічної тематики. Скажімо, лише упродовж 1897-98 рр. тут було розглянуто 40 праць етнографічного характеру[14].

Отож постає ключове запитання: чому М.Грушевський так активно переймався складними проблемами тогочасної української етнографії і прикладав максимум зусиль задля їх вирішення?

Відповідь на це запитання є для нас однозначною – новий авторський підхід до дослідження історичних явищ та процесів, який М.Грушевський сповна застосував згодом у своєму головному творі – в "Історії України-Руси". Зокрема, на відміну від державницької концепції, що домінувала наприкінці XIX ст. в офіційній історіографії Російської імперії, вчений обрав так званий народницький напрям, причому надавши йому найбільш завершеного вигляду та поправу зайнявши вершину серед усіх українських істориків XIX – поч. XX ст.[15]. Суть народницького

[9]Там само.– С. 399-412, 471-475.

[10]Про це згадує І.Франко в одному з листів до М.Драгоманова: "По його [*М.Грушевського. – М.Г.*] раді Тов[ариство] Шевч[енка] ухвалило обік "Записок" видавати осібними томами збірки матеріалів історичних і етнографічних [...]. Збірка етнографічна має обняти в т. I пісні рекрутські, зібрані (з друків і різних записів) Маковеєм. Збірка досить багата, та зовсім не впорядкована, бо М[аков]ей і не знає, як її порядкувати" (Франко І. До М.П.Драгоманова. *Львів, 13 березня 1895 р.* // Франко І. Зібрання творів: У 50 т.– Т. 50: Листи (1895-1916).– К., 1986.– С. 32). Позаяк Осип Маковей не зумів упорядкувати рекрутські пісні в окремий збірник, то вони таки і не побачили читача.

[11]Грушевський М. Передмова // Етноґрафічний збірник.– Т. I.– Львів, 1895.– С. VIII.

[12]Г[рушевський] М. Ks. Adolf Pleszczyński. Bojarzy międzyrzeccy, studyum etnograficzne.– Warsz[awa], 1893.– 226 s. // Записки Наукового Товариства імени Шевченка.– Т. III.– Львів, 1893.– С. 229-230. До речі, праця А.Плещинського також привернула окрему увагу І.Франка (Див.: Франко І. З галузі фольклору // Франко І. Зібрання творів: У 50 т.– Т. 29: Літературно-критичні праці (1893-1895).– К., 1981.– С. 38-39).

[13]Г[рушевський] М. Довнаръ-Запольскій М. Мотивы свадебныхъ песенъ Пинчуковъ. Этнографическій етюдъ.– Гродна, 1893.– 69 с. // Записки Наукового Товариства імени Шевченка.– Т. IV.– Львів, 1893.– С. 191-192.

[14]Сапеляк О. Питання етнографії на сторінках "Записок НТШ". 1899-1937 роки // Записки Наукового товариства імені Шевченка.– Т. CCXXX: Праці Секції етнографії та фольклористики.– Львів, 1995.– С. 527.

[15]На відміну від М.Грушевського, його учні (Степан Томашівський, Іван Крип'якевич, Мирон Кордуба, Іван Джиджора, Іван Кревецький) дотримувалися державницького напряму в українській історіографії (Кондратюк К. Україн-

напряму полягала в тому, що історик має вивчати передусім історію народу. Вперше про це він відверто висловився у вступній лекції, виголошеній 30 вересня 1894 р. у Львівському університеті: “Народ [...] і єсть, і повинний бути альфою і омегою історичної розвідки. Він – з своїми ідеалами й змаганнями, з своєю боротьбою, поспіхом і помилками – єсть єдиний герой історії”[16].

Обравши зазначений підхід, дослідник прагнув, з одного боку, довести, що “общерусскої” історії не було й не могло бути, а заодно й “*общерусскої*” народності, з іншого – те, що спадкоємцями давньоруської спадщини є виключно “*українсько-руська народність*”. Загалом же М.Грушевський закликав вивчати історію кожної етнічної спільноти (української, російської, білоруської) окремо.

У найбільш завершеній формі оригінальний погляд на українську історію мислитель представив у праці “Звичайна схема “русскої” історії й справа раціонального укладу історії східного слов’янства”, яку він завершив 9 (22) вересня 1903 р. Незабаром (у листопаді і грудні цього ж року) М.Грушевський підготував дві нові розвідки із незвичними для тогочасної історичної науки назвами – “Спірні питання староруської етнографії” та “Етнографічні категорії й культурно-археологічні типи в сучасних студіях Східної Європи”[17].

Узагальнюючи значення цих праць для української історіософії кін. XIX – поч. XX ст., Ігор Гирич дійшов висновку, що кожна з них закладала основу трьох самостійних гуманітарних дисциплін – історіографії, етнології та археології[18]. Аналогічної думки дотримується Володимир Ващенко, позаяк за допомогою цих програмних документів учений “здійснив своєрідну *широкомасштабну інтелектуальну провокацію* проти загальноросійської традиції історієписання, запропонувавши переглянути наявні “звичайні схеми” *по всьому фронту класичних дисциплін* історичного циклу – від *археології* до *історії* та *етнографії*”[19].

Справді, у працях “Етнографічні категорії...” та “Спірні питання староруської етнографії” львівський професор порушив дуже складні за характером історіософські проблеми – етногенезу українського народу, його історичного часу і простору, збіжності давньої української території з етнічними землями наприкінці XIX – на поч. XX ст., етнокультурної тяглості й спадковості тощо[20]. І все ж, погоджуючись із висловленими оцінками сучасних українських істориків, зауважимо, що вони забувають одну просту істину – кожна з цих статей була написана після виходу у світ кількох томів “Історії України-Руси” та завершення монографічного нарису “Очерки истории украинского народа” (1903), тобто post factum – після реалізації основних наукових ідей і творчих задумів. Сказане стосується й етнографії як науки, оскільки “Етнографічний збірник” і “Материяли до українсько-руської етнольоґії” тоді вже були серійними виданнями, а велика когорта членів Етнографічної комісії розгорнула широкомасштабну науково-пошукову роботу.

Отож знову мусимо повернутися до висхідної

ська історіографія XIX – початку XX століть: основні напрями і концепції.– Львів, 2002.– С. 210-233). До слова: порівняно з представниками народницького напряму, вони не залишили помітного сліду в українській етнографічній науці.

[16]Грушевський М. Вступний виклад з давньої історії Русі, виголошений у Львівськім університеті 30 вересня 1894 р. // Грушевський М. Твори: В 50 т.– Т. 1: Серія “Суспільно-політичні твори (1894-1907)”.– Львів, 2002.– С. 73.

[17]Світленко С. Україна в історіографії Михайла Грушевського: основні проблеми дослідження // ІІІ Міжнародний науковий конгрес українських істориків “Українська історична наука на шляху творчого поступу”. Луцьк, 17-19 травня 2006 р.: Доповіді та повідомлення.– Т. 1.– Луцьк, 2007.– С. 323.

[18]Гирич І. Політична публіцистика Михайла Грушевського // Грушевський М. Твори: В 50 т.– Т. 1: Серія “Суспільно-політичні твори (1894-1907)”.– Львів, 2002.– С. 55.

[19]Ващенко В. “Звичайна схема...” М.Грушевського: “звичайні” прочитання та втрачені контексти // ІІІ Міжнародний науковий конгрес українських істориків “Українська історична наука на шляху творчого поступу”. Луцьк, 17-19 травня 2006 р.: Доповіді та повідомлення.– Т. 1.– Луцьк, 2007.– С. 335-336.

[20]Див.: Грушевський М. Спірні питання староруської етнографії // Грушевський М. Твори: В 50 т.– Т. 1: Серія “Суспільно-політичні твори 1894-1907”.– Львів, 2002.– С. 83-99; Його ж. Етнографічні категорії й культурно-археологічні типи в сучасних студіях Східної Європи // Там само.– С. 100-108.

крапки – до початкового етапу праці М.Грушевського у Львові, точніше, до його вступної лекції. Зокрема, оголосивши народ головним об'єктом свого наукового зацікавлення, молодий професор порушив ще два важливі аспекти, безпосередньо пов'язані з цим суб'єктом історії: "Зрозуміти його [*народу. – М.Г.*] стан економічний, культурний, духовий, його пригоди, його бажання й ідеали – єсть мета нашої історії"; "...Культура, що розвивається в верхніх верствах народу, цікава нам головним чином не так сама в собі, як тим, що відбивається в її загальнонародного"[21].

Позиція дослідника не змінилася і через десятиліття – в "Очерке истории украинского народа". Більше того, у зазначеній науковій праці автор наголосив, що "в історії українського народу загалом на перший план повинні бути висунуті явища економічної і культурної еволюції і простежені на всьому протязі, доступному дослідженню"[22].

Отже, вже у 1894 р. М.Грушевський ставив перед собою завдання, з одного боку, дослідити різні сфери щоденного життя українського народу у княжу добу (економічну, культурну, духовну), з іншого – виявити у культурі тогочасної еліти елементи загальнонародної, тобто традиційної. Щоправда, вченого турбувала одна суттєва проблема – відсутність достатньої кількості достовірних "відомостей про народ" як головний об'єкт історичних студій[23].

Події, пов'язані з першим томом "Історії України-Руси", безпосередньо підтверджують цю проблему. За спостереженнями Омеляна Пріцака, готуючи своє фундаментальне дослідження, автор не відчував великих труднощів під час написання більшості його томів, за винятком першого, який він переробляв тричі, передусім через спроби якомога докладніше обґрунтувати три головні чинники своєї історіософської концепції – населення, територія і держава[24]. Саме дослідження починається так: "Ся праця має подати образ історичного розвою житя українського народу або тих етноґрафічно-політичних ґруп, з яких формуєть ся те[,] що ми мислимо тепер під назвою українського народу, инакше званого "малоруським", "південно-руським", просто "руським" або "русинським". Ріжнорідність сих назв не має особливого значіння, бо покриває понятє само по собі ясне; вона цікава тільки як характеристичний прояв тих історичних перемін, які прийшло ся пережити сьому народови"[25].

Справді, важливішим для М.Грушевського було інше – з'ясувати і довести відмінність українського народу від сусідів, передусім від північного. У "Вступних замітках" першого тому "Історії України-Руси" він бачив такі відмінності в окремій мові та в окремих антропологічних, психофізичних і культурних прикметах[26]. В "Очерке истории украинского народа" мислитель значно уточнює та розширює коло цих відмінностей: "...Мовою, хоча вона служить найбільш яскравим і суттєвим показником національної особливості, справа не обмежується. Український етнічний тип відрізняється від своїх найближчих родичів – великоросів і білорусів – також і в інших відношеннях: особливостями антропологічними у вузькому значенні, тобто фізичною будовою тіла (формою черепа, зростом, співвідношеннями частин тіла) і рисами психофізичними, які проявляються в народному характері, психології, складі сімейних і суспільних стосунків. *У сфері фольклору й етнографії, формах особистого і громадського побуту* [*курсив автора. – М.Г.*] українська народність зображена багатьма характеристичними особливостями, і ці останні, як фізичні, так і духовні риси, також мають за собою не в усьому однакову, але досить значну давність"[27].

Очевидно, що довести відповідні відмінності можна було лише одним способом – залучивши дані "нових наук". У вступі до другого видан-

[21]Грушевський М. Вступний виклад з давньої історії Русі...– С. 73.

[22]Грушевский М.С. Очерки истории украинского народа: 2-е изд.– К., 1991.– С. 18.

[23]Грушевський М. Вступний виклад з давньої історії Русі...– С. 73.

[24]Пріцак О. Історіософія...– С. LV-LVI.

[25]Грушевський М. Історія України-Руси: В 11 т., 12 кн.– Т. І: До початку ХІ віка.– К., 1991.– С. 1.

[26]Там само.– С. 5-6.

[27]Грушевский М.С. Очерки истории...– С. 14.

ня першого тому "Історії України-Руси" М.Грушевський згадує дві науки, які є дуже корисними для з'ясування питань праісторії (передісторії), – археологію з антропологією та порівняльне мовознавство (ґльотику)[28]. Натомість у вступі до третього видання першого тому цього фундаментального дослідження кількість "помічних наук" ("молодих наук"), дані яких вважаються дуже важливими для простеження культуро- та етногенезу українців, автор значно збільшує: "передісторична археольоґія чи археольоґічна етнольоґія з антропольоґією і порівняною соціольоґією, з одного боку, й порівняне язикознавство (ґльотіка) та фольклор[,] з другого"[29]. Остання з дисциплін (порівняльна фольклористика) була цінною для нього передусім тому, що приховувала "багаті перспективи духовної [...] еволюції, що поронила свої сліди в скостенілих пережитках давнього і сучасного побуту"[30].

Отже, у процесі підготовки "Історії України-Руси" зацікавленість автора до етнографії і фольклористики постійно посилювалася, а результати наукових досліджень українських народознавців все частіше залучалися як важливе джерело для розв'язання різних наукових проблем, зокрема і в головному творі вченого. Саме тому і послідовники, й опоненти в унісон визнавали високий фаховий рівень тих розділів його головної праці, в яких розглядалися різні сфери сімейного, громадського і культурного життя на давньоукраїнських землях та в період становлення Київської держави[31].

Однак, задумуючи свій масштабний дослідницький проект ("Історію України-Руси"), який, за припущенням О.Пріцака, сягає 1891-94 рр.[32], М.Грушевський добре усвідомлював складність його практичної реалізації, передусім через недостатню кількість та якість наявних писемних джерел, про що вже йшлося. Як оптиміст, молодий учений сподівався компенсувати їх, бодай частково, етнографічними і фольклорними матеріалами. Опинившись у Львові та відчувши прихильне ставлення до своєї особи з боку членів НТШ, початкуючий професор почав активно впливати на весь творчий процес цієї інституції, а також пропонувати нові проекти, зокрема пов'язані з народознавством. Як уже відомо, спершу це був "Етнографічний збірник", відтак – Етнографічна комісія та "Материяли до українсько-руської етнольоґії".

Погодившись редагувати "Етнографічний збірник", М.Грушевський у передмові до першого тому, фактично, вперше окреслив тематику публікацій та предметну область народознавчих досліджень в НТШ: "Богатство словесного материялу, що живе досі в устах українсько-руського народу, є факт загально відомий. *Меньше уваги звертано на духове життє народу по за утворами народньої поезиї* [*курсив автора. – М.Г.*], але й ті не багаті спостереження, які були зроблені, вказували на велику цікавість, яку має цілий уклад житя українсько-руських народних мас не тільки для самих земляків, але для науки взагалі..."[33]. Вибір його назви він пояснив так: "Для титулу видавництва узято притертий вже термин е т н о ґ р а ф і ч н о г о збірника, *хоч з проґрами його не виключають ся ті сторони науки про нарід, які обіймає собою новий термин ф о л ь к л о р у* [*курсив автора. – М.Г.*]"[34]. Отже, задумуючи нове видання, вчений планував публікувати на його шпальтах передусім етнографічні матеріали, а не фольклорні.

Сказане безпосередньо підтверджує поміщена у додатку цього тому загальновідома розширена етнографічна програма, яку було розроблено під керівництвом самого М.Грушевського. Охоплювала ця програма чотири розділи: відомості історичні (10 питань); відомості етнографічні, які

[28] Грушевський М. Історія України-Руси.– Вид. друге, розширене.– Т. I: До початку XI віка.– Львів, 1904.– С. 13.

[29] Грушевський М. Історія України-Руси: В 11 т., 12 кн.– Т. I...– С. 17.

[30] Там само.– С. 18.

[31] Тельвак В. Дискусії довкола першого тому "Історії України-Руси" Михайла Грушевського наприкінці XIX – на початку XX ст. // III Міжнародний науковий конгрес українських істориків "Українська історична наука на шляху творчого поступу". Луцьк, 17-19 травня 2006 р.: Доповіді та повідомлення.– Т. 1.– Луцьк, 2007.– С. 329-334.

[32] Пріцак О. Історіософія Михайла Грушевського...– С. LIV.

[33] Грушевський М. Передмова...– С. VII.

[34] Там само.– С. VIII.

могли пролити світло стосовно самовизначення населення, антропологічної характеристики, соціальної різниці, погляду народу на мораль, з’ясувати родинні звичаї, заняття, знання, двір, житло, одяг, народне харчування і таке інше (168 питань); відомості суспільно-економічні зі статистичними даними (23 питання); відомості правничі, які передбачали дослідження народних уявлень про карне та родинно-майнове право, право успадкування тощо (86 питань)[35]. До речі, аналіз питань, представлених у зазначеному методичному документі, виявляє цікавий нюанс – збіжність тематики цієї програми з тогочасними науковими зацікавленнями М.Грушевського з царини давньої культури та побуту українців, що додатково підтверджує закономірність ініціювання вченим випуску “Етнографічного збірника” та його історико-етнографічне спрямування.

Однак у двох перших томах цього видання, які вийшли за редакцією мислителя, більшу частину матеріалів становили записи зразків усної народної творчості; за характером і змістом споріднені із сучасною етнографією лише праці Митрофана Дикарєва[36] та Юрія Жатковича[37]. В усіх наступних томах “Етнографічного збірника”, за винятком п’ятого, що побачили світ до 1899 р. включно, тобто до виходу першого тому “Материялів”, були опубліковані твори народної словесності різних жанрів, зібрані двома відомими народознавцями – В.Гнатюком[38] та Осипом Роздольським[39].

Очевидно, такий стан не міг задовольнити дослідницьких запитів М.Грушевського. Очоливши в 1897 р. НТШ, учений розпочав не лише його реорганізацію, а й практичну реалізацію своїх давніх задумів, зокрема і створення окремої Етнографічної комісії, члени якої, власне, і мали займатися етнографічними дослідженнями. Відбулася ця знаменна для Товариства подія 11 травня 1898 р.[40]. Згодом на загальних зборах наукової інституції затвердили керівний склад Етнографічної комісії. З 1899 р. її головним друкованим органом стають “Материяли до українсько-руської етнольоґії”, редагування яких доручили Ф.Вовку – вже знаному в Україні і Європі загалом археологу, антропологу та етнологу. Саме він визначив у редакційній статті першого тому “Материялів” загальний стан української етнографічної науки та окреслив коло завдань, які мали вирішити народознавці НТШ[41].

1899 р. був, мабуть, знаменним і для самого М.Грушевського, оскільки з цього моменту етнографія стає однією з класичних дисциплін історичного циклу в Україні. Цілком можливо, що саме перші наукові здобутки українських етнологів та фольклористів згодом надихнули його на підготовку двох праць історіософського характеру – “Спірні питання староруської етнографії” та “Етнографічні категорії й культурно-археологічні типи в сучасних студіях Східної Європи”.

Так чи інакше, але маємо достатньо підстав стверджувати: проблемами української етнографії М.Грушевський переймався не випадково чи спонтанно, а свідомо, задля втілення в життя свого найбільшого дослідницького проекту – в рамках підготовки “Історії України-Руси”. Інакше кажучи, етнологія як окрема галузь гуманітарних знань постала в НТШ завдяки наукових запитів та організаторських здібностей історика за фахом, але народознавця за покликом у широкому сенсі цього слова.

---

[35]Проґрама до збирання відомостей про українсько-руський край і нарід[,] уложена членами наукового товариства ім. Шевченка // Етноґрафічний збірник.– Т. І.– Львів, 1895.– С. 1-16 (окрема пагінація).

[36]Крамаренко М. Різдвяні сьвятки в станиці Павлівській Єйського відділу, на Чорноморії // Етноґрафічний збірник.– Т. І.– Львів, 1895.– С. 1-24.

[37]Жаткович Ю. Замітки етноґрафічні з Угорської Руси // Етноґрафічний збірник.– Т. ІІ.– Львів, 1896.– С. 1-38.

[38]Етноґрафічні материяли з Угорської Руси / Зібрав В.Гнатюк // Етноґрафічний збірник.– Т. ІІІ.– Львів, 1897; Т. IV.– 1898; Галицько-руські анекдоти / Зібрав В.Гнатюк // Там само.– Т. VI.– 1899.

[39]Галицькі народні казки / Зібрав О.Роздольський // Етноґрафічний збірник.– Т. VII.– Львів, 1899.

[40]Сапеляк О. Етнографічні студії в Науковому товаристві ім. Шевченка (1898-1939 рр.).– Львів, 2000.– С. 24.

[41]В[овк] Хв. Від редакції (Дещо про теперішний стан і завдання української етнольоґії) // Материяли до українсько-руської етнольоґії.– Т. І.– Львів, 1899.– С. V-XIX.

Статті



Ірина **КОЛОЧОВА**

ДИНАМІКА РОЗВИТКУ РОДИНИ І ШЛЮБУ БІЛОРУСІВ ТА ЇЇ ВПЛИВ НА СТІЙКІСТЬ ЕТНОКУЛЬТУРНИХ ПРОЦЕСІВ В МІСТАХ БІЛОРУСІ В КІН. XX – ПОЧ. XXI СТ.

Iryna KOLOCHOVA. On Dynamics in Development of Byelorussians' Family and Marital State and Its Impact upon Stability of Ethnocultural Processes in Tows of Byelorussia at the End of XX and Early XXI cc.

Родині в білоруськім суспільстві надається велике значення, як інституту, який забезпечує репродукційну функцію. Для того, щоб родина могла виконати цю важливу місію збереження життя і продовження його в нових поколіннях білорусів, вона повинна бути стабільною спілкою, яка добре оборонена державою, і, головне, наповнена вихованими дітьми, справжніми громадянами своєї країни.

Сьогодні в суспільній свідомості білоруського народу формується новий погляд на родину, у якій панують цінності християнства та гуманізму і в якій, як мінімум, виховуються дві чи три дитини. Підтвердженням формування належного ставлення до родини, материнства та дитинства стало оголошення державою 2006 р. – роком Матері, 2007 р. – роком Дитини, 2008 р. – роком Здоров'я.

Але сучасна родина переживає такі кризові явища, як неповнота і малодітність, постійно зростаюча кількість розлучень, соціальне сирітство, пияцтво батьків, самотність, бідність. Вченими зафіксовані також корінні зміни в ціннісних орієнтаціях родини, її базових структурах, функціях, типах, захованості зв'язку між поколіннями, самобутності і традиціях.

Значно змінився традиційний уклад життя родини білорусів – зі сільського на міський. Більшість родин білорусів – це міське населення. Кількість населення в містах складає майже 70% від усієї кількості мешканців. В республіці нараховується більш за 200 міст, в яких живе 66,1% родин. Всього в республіці нараховується 1806767 родин білорусів і представників інших національностей. Родин білорусів – 1240741. Родини білорусів найбільш компактно живуть в Центральній Білорусі (Мінська обл. – 74,9%, Мінськ – 62,6%), в Підняпров'ї (Могильовська обл. – 73,8%), на Поліссі (Брестська і Гомельська обл. – 71,1%, 72,3%), Подвинні (Вітебська обл. – 68,0%), Понямонні (Гродненська обл. – 46,7%)[1].

Зміни укладу життя білорусів з традиційного (сільського) на модернізований (урбанізований, міський) головним чином повплинали на етнічні особливості родини, на її національні риси. Місто, його оточення, являється новим для білоруської родини соціумом, який створює нові умови життя, формує новий тип етики, цінностей.

У 2007 р. нами було проведено етносоціологічне опитування родин білорусів з метою з'ясування збереження традицій національної культури в побуті родини і виявлення нових тенденцій в родинно-шлюбних відносинах. Всього було опитано 800 родин білорусів, які проживають в 30 містах республіки.

Респондентам було поставлено питання: "Які традиції є в вашій родині, які з них найважливіші для вас?". В результаті опиту були визначені основні групи традицій. Перша група – це традиції, спрямовані на прилучення дітей і членів родини до загальних цінностей; друга група – це традиції, спрямовані на збереження і прилучення дітей і членів родини до традиційної білоруської культури; третя група – це традиції святкування найбільш значних подій в родині; четверта група – це традиції відзначення подій повсякденного життя. З усіх чотирьох груп традицій найбільший вибір отримали традиції національної культури, які побутують в різноманітних відносинах сучасної міської родини.

Серед національних традицій значне місце відводиться родинно-побутовим обрядам: весіллю, народженню дітей, поминальним обрядам.

[1] Семья белорусов в городе: образ жизни и традиции: материалы и анализ этносоциологического опроса семей белорусов, 2007 г. // Архив Института искусствоведения, этнографии и фольклора им. К.Крапивы НАН Беларуси.– Фонд 6.– Оп. 14.– Д. 141/1131-1134.– С. 1131-1134.

Для тлумачення процесів зберігання, функціонування і передачі з покоління в покоління родинно-побутових традицій приєднаємо узагальнене поняття "*етнокультурний комплекс*". Етнокультурний комплекс – це набір етновизначаючих культурних одиниць, в якому найбільш суттєво виявляються особливості родинно-побутової культури і традиційної обрядовості білорусів. Набір етновизначаючих культурних одиниць може бути досить великим, однак ми зупинимось лише на самих ціннісно-визначаючих родинних обрядах: весіллі, родинних та поминальних обрядах.

Для аналізу побутування етнокультурного комплексу в житті сучасних городян звернемось до етносоціологічного опитування, яке ми проводили за обраними критеріями: освітою респондентів, терміну мешкання в місті, типу міста, в якому живе респондент, типу родини, віку респондентів, національності батьків респондентів та інше. Це може дати можливість розпрацювати *класифікацію ступе -нів модернізації міської родини білорусів*.

Ми виділили три рівні (ступені):

1. Високий ступінь (рівень) модернізації міської родини білорусів.

2. Не дуже високий ступінь (рівень) модернізації міської родини білорусів.

3. Недостатньо високий ступінь (рівень) модернізації міської родини білорусів.

Опитування проводилось за всіма обраними нами критеріями, однак, для визначення того чи іншого ступеня (рівня) модернізації міської родини білорусів, нам буде потрібна обов'язкова наявність трьох з них: *тип родини, тип міста мешкання і національність батьків респондентів*.

Найбільш низький (недостатній) рівень модернізації буде свідчити про найбільшу захованість традиційних прикмет в житті родини, її укладі, підтримці родинних обрядів, знанню етичних норм. А високий рівень модернізації буде характеризувати недостатній ступінь укоріненості національних особливостей в родинно-побутовій культурі. Згідно з гіпотезою нашого дослідження, до найнижчого ступеню модернізації будуть відноситись родини поширеного складу, проживаючі в малих містах, і родини, опитані з яких, мають батьків або хоч одного з них, за національністю білорусів.

На нашу думку, визначення поданих критеріїв в якості пріоритетних може дати можливість зафіксувати особливе в національній обрядовості і збереженні традицій, дозволить структурувати окремі компоненти традицій в цілісному виді, систематизувати окремі розрізнені показники та елементи родинно-побутової обрядовості, а потім описати всі ступені (рівні) модернізованості родин, приєднуючи до цієї характеристики й інші критерії.

Перший ступінь (рівень) – низький (недостатньо високий) рівень модернізації міської родини білорусів включає три критерії: тип родини, тип міста проживання та національність батьків респондентів.

Другий ступінь (рівень) – невисокий рівень модернізації міської родини білорусів включає з трьох критеріїв – тип родини, тип міста проживання та національність батьків респондентів – *тільки два критерії* (будь-який з перелічених).

Третій ступінь (рівень) – високий рівень модернізації міської родини білорусів включає один критерій: тип родини, тип міста проживання та національність батьків респондентів (будь-який з перелічених).

Весіллю передує заключення шлюбу. Яким чином відбувається заключення шлюбу, які форми найбільш прийнятні для сучасних молодих пар? Опитані респонденти повідомили, що заключення шлюбу у них проходило наступним чином:

– Святкова реєстрація шлюбу (в органах ЗАГСу) – 72,9%;

– Звичайна реєстрація шлюбу (в Домах культури, клубах, бібліотеках, музеях та інше) – 22,3%;

– Вінчання у храмі – 14,7%;

– Шлюб не реєстрували – 4,1%.

Як відбувалась реєстрація шлюбу молодих пар в залежності від типу міста бачимо в табл. 1.

Серед респондентів, які реєстрували шлюб святочно, більше виявилось тих, хто живе в обласних центрах (81,2%); серед опитаних, які реєстрували шлюб несвятково, більш було в малих містах (31,6%); більшість тих, хто вінчався у храмі, живе в малих містах також (20,9%). Виявлено, що серед опитаних, які вінчались у храмі, найбільше тих, хто має вищу освіту (16,2%).

Як видно з відповідей респондентів, найбільш прийнятною формою укладення шлюбу є святкова реєстрація шлюбу. Однак для багатьох поча-

ток їх сімейного життя пов'язаний з вінчанням у храмі. Ось які думки мають молоді люди з цього приводу: "Так, ми вінчалися у храмі. Може частково тому, що це гарна традиція, але не тільки. Вважаємо, що вінчання – це дуже міцний фундамент довгого та щасливого сімейного життя. Віталь додає, що церемонія укладення шлюбу в ЗАГСі нагадує складення угоди і без вінчання в них лишилося б відчування незакінченості обряду" (Ірина та Віталь, 22 р. і 24 р., студентська родина, стаж сімейного життя – півроку). "Ми тільки збираємось повінчатись, спочатку ми хотіли б назбирати трохи грошей, щоб запросити відсвяткувати разом з нами цю подію наших друзів та родичів. Мій чоловік був спочатку байдужий до цього обряду, а тепер він підтримує мене, бо ми обоє – віруючі" (Євгенія, 22 р., 2 р. одружена). "Поки що ми не вінчались. Чому? Не знаю, але якось ми вже обговорювали це з моєю дружиною, певно будемо вінчатись, але трохи пізніше" (Ганна та Андрій, 23 р. і 24 р., сімейний стаж – 4 міс.)[2].

Традиційне весілля з'являється "неписаним юридичним актом з'явлення нової родини". В ньому закладений цілий комплекс обрядових дій, традицій, ритуалів, виконання яких було обов'язковим для молодих. Кожний елемент весільного обряду мав глибокий, випрацюваний життям предків сенс, який, як правило, зводився до продовження роду.

Весільний обряд білорусів складається з трьох складових частин (етапів): передвесільні обряди (підготовчий етап), весілля (весільний обряд) і післявесільні обряди (заключна частина). Умовно ми поділили їх на три групи. До першої групи належать передвесільні обряди: оглядини, довідки, сватання, заручини та інше; до другої групи – весілля (весільні обряди): приїзд молодого до молодої (нареченого до нареченої), шлюб, коровай, одарювання молодих (нареченої та нареченого) та інше; до третьої групи – післявесільні обряди: пироги, прихід батьків в хату невістки після весілля та інші.

Після аналізу відповідей респондентів, нами були зроблені наступні висновки: обрядові дії першої та другої частин весільного обряду є найвідомішими і використовуються в родинах ускладненого типу і малих нуклеарних, а післявесільні обряди більш відомі представникам малих нуклеарних родин; серед тих респондентів, які відзначили, що на їх весіллі виконувались всі три складні частини обряду, більш було респондентів, батьки яких не білоруси. Але і респонденти, батьки яких за національністю білоруси, виконували весільне застілля (90,5%); одарювання молодих подарунками (76,6%), одарювання родичів молодих подарунками (68,6%), поділ короваю (65,6%), однак ці показники виявилися нерепрезентативними; серед тих респондентів, які вказали, що на їх весіллі виконувались всі три складові частини обряду, більше було респондентів з малих та середніх міст. Респонденти з малих міст відзначили високий рівень знань та використання весільних обрядів, – таких, як весільний стіл, поділ короваю, одарювання молодих та їх родичів подарунками.

Збереження та побутування весільного обряду за обов'язковими критеріями (тип родини, тип міста проживання та національності батьків респондентів) дозволяє визначити рівень етнокультурного розвитку родини – це *не дуже високий ступінь (рівень) модернізації міської родини білорусів*.

Найважливішою подією в родині є народження дітей. Нами були виявлені форми реєстрації дітей та прихильність родини до тих чи інших форм. На питання: "Як ви реєстрували своїх дітей?" були отримані наступні відповіді:

1. В основному реєстрували в органах ЗАГС – 98,3%;

2. Святкова реєстрація в органах ЗАГС з родичами та друзями – 2,5%;

3. Хрестили в храмі (хоча б одну дитину) – 74,4% (мал. 1. "Форми реєстрації дітей").

Як видно з діаграми, реєстрація дітей, в основному, відбувається в державних закладах – органах ЗАГС. А ось хрещення у храмі – найбільш визнана респондентами частина обряду реєстрації новонароджених дітей.

У залежності від регіону проживання реєстрація дітей відбувалась наступним чином: серед тих, хто реєстрував дітей без урочистостей в ЗАГСах більш було представників з родин, про-

[2]Семья белорусов в городе: образ жизни и традиции: материалы и анализ этносоциологического опроса семей белорусов, 2007 г. // Архив Института искусствоведения, этнографии и фольклора им. К.Крапивы НАН Беларуси.– Фонд 6.– Оп. 14.– Д. 141/1131-1134.– С. 1131-11342.

живаючих в середніх містах Білорусі (100%). Серед тих, хто хрестив хоча б одну дитину у храмі, більш респондентів з родин, які живуть в обласних містах (80,7%).

Серед тих, хто реєстрував дітей (хоча б одного з них) з урочистостями в державних закладах, більш опитаних з родин, які мешкають в малих містах (4,8%) (табл. 2).

Родинні обряди білорусів складають комплекс обрядів, зв'язаних з народженням дитини. Родини (хресьбини, хрестини) – святкування з нагоди народження дитини. Родини святкували, як правило, в день церковного хрещення – обряду офіційного приєднання новонародженого до Православної чи Католицької Церкви. Підчас хрещення дитині давали ім'я, звичайно одного із святих. Паралельно з християнським, існував і язичеський обряд, обряд приєднання дитини до родини, роду. Головний сенс всіх обрядових дій – виховувати дитину здоровою, міцною, придатною для продовження роду.

В традиційних білоруських родинах у вихованні дитини брали участь не тільки батьки, близькі родичі, але і хрещені батьки. Чи зберігся цей інститут сьогодні, як ставляться батьки дітей до вибору хрещених батьків? Дані опиту респондентів показують, що інститут хрещених батьків збережений. 90% опитаних батьків відповіли, що в їх дітей є хрещені батьки.

В табл. 3 показано, в яких містах існує традиція підтримки родини хрещеними батьками. Найбільш цей звичай підтримується в середніх містах, обласних центрах, в Мінську, в малих містах.

Наявність інституту хрещених батьків – важливий фактор підтримки традицій попередніх поколінь і його роль досить високо оцінюється в сучасній родині (табл. 4).

Як видно з даних дослідження, 42,2% опитаних батьків вважають, що хрещені батьки – це моральні вчителі, носії традицій та звичаїв білорусів, "другі батьки" для їх дітей, їх роль в житті родини дуже велика. Але 37,8% батьків не бачать значущості хрещених батьків в житті їх дітей, а вважають, що хрещені батьки – швидше данина звичаю, стереотип. 17,5% опитаних відзначили, що не надають особливого значення хрещеним батькам і вважають їх роль важливою тільки підчас обряду хрещення в храмі, 1,9% не змогли знайти відповіді на питання відносно ролі хрещених батьків. В залежності від регіону проживання, вилучені наступні думки респондентів щодо ролі хрещених батьків в житті дитини. Серед тих респондентів, які вважають, що хрещені батьки грають виключну роль в житті родини, більше виявилось тих, хто проживає в середніх містах республіки (48,3%), серед тих респондентів, які вважають, що хрещені батьки потрібні тільки для ритуалу хрещення дитини, більше виявилось тих, хто живе в Мінську (20,8%), а тих, хто вважає, що хрещені батьки не мають великого значення в житті родини і виховуванні дітей, більше виявилось в обласних містах (40,7%).

Підводячи підсумки відзначимо, що в родинних обрядах сучасними родинами білорусів зберігається досить значна кількість елементів традиційної обрядовості:

1. Більшість опитаних батьків, незалежно від місця і часу проживання в місті, заховує обряд хрещення дітей у храмі (традиція більш збережена в обласних містах республіки та в четвертім і першім поколіннях городян-білорусів);

2. Більшість опитаних батьків зберігає інститут хрещених батьків (традиція більш збережена в середніх, потім обласних центрах, потім у м. Мінську, потім у малих містах; в тих родинах респондентів, у кого один з батьків білорус; традиція більше збережена в ускладнених родинах; традиція більше збережена у тих, хто живе в місті в першому поколінні; хто належить до соціальної групи "підприємці", традиція більше збережена у тих респондентів, які мають неповну середню освіту);

3. Більшість опитаних батьків високо оцінює роль хрещених батьків у соціалізації дітей та долучення їх до соціального досвіду попередніх поколінь і свого роду (дана думка про позитивну сутність традицій виказали мешканці середніх міст республіки; тих респондентів, батьки яких не білоруси; респонденти з ускладнених родин; ті респонденти, які живуть в місті в першому поколінні; з соціальної групи "підприємці"; респонденти з неповною середньою освітою). Решта респондентів виказала інші думки, в яких невисоко була відзначена роль хрещених батьків в соціалізації дітей, вказали на поступове зникнення необхідності притягнення їх до родинного виховування.

4. Наявність існування родинних звичаїв та об-

рядів за трьома обраними нами критеріями – типу родини, типу міста проживання та національності батьків респондентів, дає можливість визначити рівень етнокультурного розвитку родини – це *не дуже високий ступень (рівень) модернізації міської родини білорусів*.

Похорон – цикл родинних звичаїв та обрядів, який завершує життя людини, його ритуальні дії зв'язані з ушануванням пам'яті небіжчика та проводами його в останній шлях.

За результатами опиту виявлено, що міська родина білорусів дотримується наступних елементів поминальної обрядовості в своїй родині: догляд за могилами – 89,4%; поминання померлих у храмі – 57,5%; навідання могилок за особливими днями: на Діди, Радуницю, у роковини смерті та інше – 86,9%; поминальна вечеря – 48,3%; інші відповіді – 0,9%; немає відповіді – 0,4%. Розподіл ступеня збереження елементів поминальних обрядів білорусів, проживаючих в різних містах відображений в табл. 5.

Практично всі елементи традиційної поминальної обрядовості білорусів зберігаються в родині. У малих містах традиція зберігається майже повністю, більша частина опитаних з Мінську навідують могили своїх родичів підчас особливих днів – Радуниці, Дідів, роковини з дня смерті. Більш за половину опитаних з середніх міст дотримуються поминальної вечері, як засобу об'єднання родини навіть після смерті близької людини.

Очевидно, що традиції поминальних обрядів збереглись сучасними білорусами-городянами в головних елементах: більшість городян навідують могилки померлих в православні свята, доглядають їх, розповідають про померлих своїм дітям та онукам. В малих містах та обласних центрах вибір компоненту "догляд за могилками", "навідання могилок за особливими датами" перебільшує в порівнянні з іншими містами, що пояснюється безпосередньою близькістю розміщення могилок, збереженням локальної традиції.

Всі складові елементи обряду похорон більш характерні для респондентів, чиї батьки не білоруси.

В другім поколінні білорусів, які мешкають в різних містах Білорусі, більш збереглись елементи поховальних обрядів, які стосуються навідання могилок в особливі дні (на Діди, Радуницю, у роковини смерті), і поминальна вечеря; в третім та четвертім поколіннях – догляд за могилками родичів, поминання померлих у храмі й інше.

Найбільш зберігаються традиції поминання в ускладнених родинах, що можна пояснити наявністю представників декількох поколінь, які живуть в одній родині.

Наявність існування поминальних звичаїв та обрядів за трьома обраними нами критеріями – типу родини, типу міста проживання та національності батьків респондентів, дає можливість визначити ступінь (рівень) етнокультурного розвитку родини – це *не дуже високий ступінь (рівень) модернізації міської родини білорусів*.

Таким чином, переважною формою заключення шлюбу міських родин білорусів з'являється святкова реєстрація шлюбу, яка проходить, згідно з юридичним законодавством країни, з використанням елементів традиційної весільної обрядовості. Стійкою тенденцією формування шлюбно-сімейних стосунків з'являється освячення шлюбу в храмі. Частина опитаних респондентів взагалі не реєструвала шлюб. Ця тенденція є доволі поширеною для сучасності, бо характеризує толерантні відносини молоді до громадянських шлюбів (сужиття).

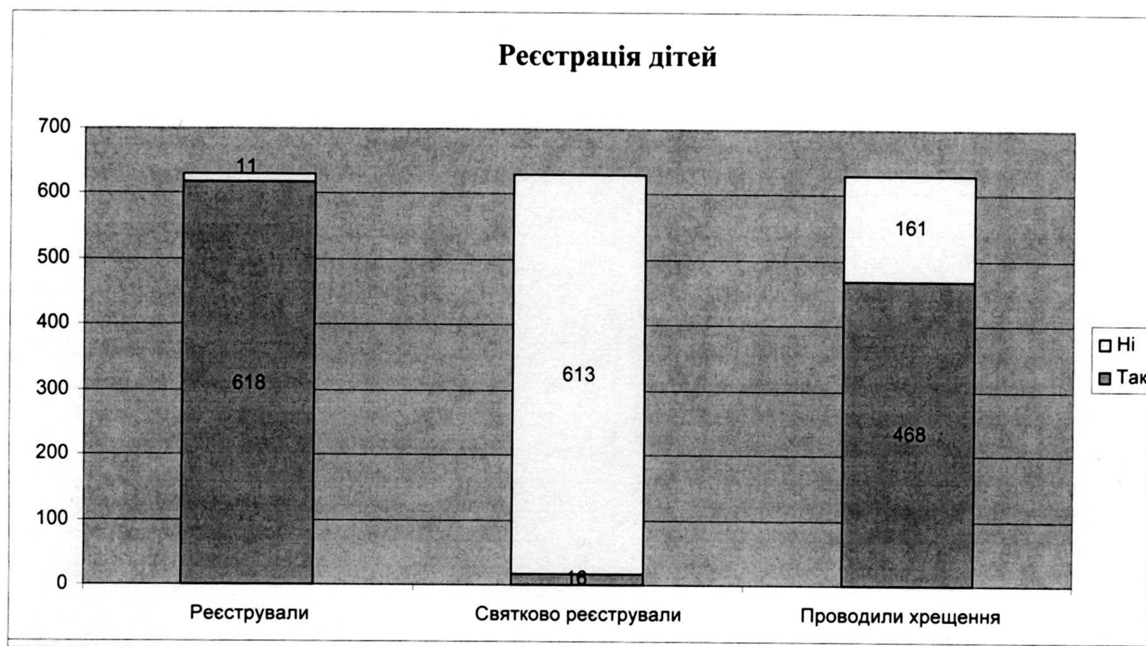
Більшість молодих батьків тільки реєструють дітей в органах ЗАГС, отримують посвідчення про народження дитини та не включають в цю подію обрядову частку, не використовують елементи національної культури. Важливою прикметою родинного обряду з'являється прихильність сучасної родини до хрещення дитини у храмі. Сполучення офіційної реєстрації в органах ЗАГС з хрещенням в храмі, а потім святкування цієї події з родичами та друзями, часом з використанням елементів народних родинних обрядів – стійка прикмета процесів етнокультурного розвитку сучасної білоруської родини.

Дослідження показало, що родина білорусів дотримується звичаїв, традицій сімейно-побутової обрядовості, зберігає окремі елементи традиційності в житті родини, її укладі. Згідно з розпрацьованою класифікацією, вона не знаходиться на *не дуже високому ступені модернізації*.

Дані висновки підтверджуються думками респондентів: 65,0% опитаних вважають, що необхідно гармонічно сполучати народний досвід та обрядність з сучасними, новими традиціями та вводити їх у життя сучасної родини.

Таблиця 1. Реєстрація шлюбу в залежності від регіону проживання

Як проходило заключення Вашого шлюбу?								
	Мінськ		Обласний центр		Середнє місто		Мале місто	
Святкова реєстрація шлюбу	135	75,8%	164	81,2%	126	70,8%	125	63,8%
Звичайна реєстрація шлюбу	35	19,7%	32	15,8%	39	21,9%	62	31,6%
Вінчання в храмі	24	13,5%	31	15,3%	15	8,4%	41	20,9%
Шлюб не реєстрували	7	3,9%	6	3,0%	13	7,3%	5	2,6%



Малюнок 1 — Форми реєстрації дітей

Таблиця 2. Реєстрація дітей в залежності від регіону проживання

Яким чином Ви реєстрували своїх дітей?

		Мінськ		Обласний центр		Середнє місто		Мале місто	
Реєстрували без урочистостей	Ні	2	1,5%	4	2.2%			5	3,0%
	Так	133	98,5%	177	97,8%	148	100,0%	160	97,0%
Реєстрували святково (хоча б одну дитину)	Ні	133	98,5%	175	96,7%	148	100,0%	157	95,2%
	Так	2	1,5%	6	3,3%			8	4,8%
Хрестили (хоча б одну дитину)	Ні	31	23,0%	35	19,3%	44	29,7%	51	30,9%
	Так	104	77,0\%	146	80,7\%	104	70,3\%	114	69,1\%

Таблиця 3. Діти та їх хрещені батьки

Чи є в ваших дітей хрещені батьки?

	Мінськ		Обласний центр		Середнє місто		Мале місто	
Так	120	88,9\%	167	92,3\%	143	96,6\%	136	82,4\%
Ні	15	11,1\%	14	7,7\%	5	3,4\%	29	17,6\%

Таблиця 4. Роль хрещених батьків в житті родини та вихованні дітей

Роль хрещених батьків в житті родини та вихованні дітей

Хрещені батьки — моральні вчителі, носії традицій та звичаїв, “другі батьки”	239	42,2%
Хрещені батьки потрібні для обряду хрещення в храмі	99	17,5%
Хрещені батьки не грають особливої ролі в житті дітей	214	37,8%
Інше	11	1,9%
Немає відповіді	3	5%

Таблиця 5. Збереження елементів традиційної поминальної обрядовості білорусів в родині в залежності від регіону проживання

Збереження елементів традиційної поминальної обрядовості білорусів в родин

	Мінськ		Обласний центр		Середнє місто		Мале місто	
Догляд за могилами	164	85,9%	189	90.9%	169	88,9%	193	91,5%
Поминання померлих в храмі	115	60,2%	139	66,8%	113	59,5%	93	44,1%
Навідання могилок за особливими днями: на Діди, Радуніцу, у роковини смерті	170	89,0%	183	88,0%	157	82,6%	185	87,7%
Поминальна трапеза	72	37,7%	105	50,5%	113	59,5%	96	45,5%
Інші відповіді			1	5%	6	3,2%		
Немає відповіді			1	5%	2	1,1%		

Статті



Петро ЧОРНІЙ

СОЦІАЛЬНО-ЕКОНОМІЧНЕ СТАНОВИЩЕ ЄВРЕЙСЬКОЇ ЕТНІЧНОЇ ГРУПИ УКРАЇНСЬКОЇ ГАЛИЧИНИ В МІЖВОЄННИЙ ПЕРІОД (1919-1939 рр.)

Petro CHORNII. On Socio-Economical Position of Jewish Ethnical Group in Ukrainian Galicia at Inter-War Period (1919 to 1939).

Історики та етнологи, яких цікавлять етнокультурні запозичення і національно-етнічні взаємовпливи, вважають Східну Галичину однією з найцікавіших, з погляду дослідника, територій. Зокрема, їхню увагу привертає не лише поліетнічна особливість краю, але й те, що в більшості випадків соціальний статус місцевих жителів збігався з їхньою етнічною приналежністю[1]. Інакше кажучи, українці були переважно селянами, поляки – поміщиками, держслужбовцями та керівниками освітніх установ, а євреї – представниками торгово-промислового класу і вільних професій. Звичайно, в кожній із зазначених категорій були винятки, оскільки частина українців належала до інтелігенції, а частина євреїв очолювала державні інституції. Відповідна ситуація склалася задовго до міжвоєнного періоду й набула великого відлуння саме у 20-30-их рр. XX ст. Стосовно поляків, то незважаючи на те, що вони переважали у вищезазначених сферах життєдіяльності, все ж основна їх частина (81%)[2] була зайнята в сільському господарстві. Значний відсоток поляків належав до категорії селян, особливо на пограничних територіях, де проживали й українці. Траплялося, що серед великих землевласників були також євреї, що засвідчують зібрані автором польові етнографічні матеріали, які наведемо згодом.

У пропонованій статті маємо на меті з'ясувати соціально-економічне становище єврейської етнічної групи на тлі різноманітного поліетнічного і мультикультурного простору української Галичини, визначити його динаміку та характерні особливості.

Український історик Ярослав Грицак, аналізуючи соціально-економічне становище єврейського населення на пограничних земель Галичини у другій пол. XIX ст., оцінив його так: "Іудейська спільнота швидко диференціювалася під впливом реформ 1860-х років, які, серед іншого, скасували старі феодальні обмеження та заборони щодо євреїв. Більшість євреїв залишалась міською біднотою, навіть якщо займалася торгівлею та ремеслом. Верхівку становили сім'ї рабинів серед правовірних іудеїв та цадиків серед хасидів. Багатші й освічені євреї пробували себе в нових ролях: підприємців, землевласників, представників вільних професій. Значна частина їх асимілювалась у місцеве німецьке або польське середовище. Серед русинів євреїв практично не траплялося"[3].

Отже, соціальна структура єврейського населення склалася ще в період Австро-Угорщини, що зумовили два чинники: концентрація представни-

[1]Грицак Я. Пророк у своїй вітчизні. Франко та його спільнота (1856-1886).– К., 2006.– С. 36.

[2]Skorowidz miejscowości Rzeczpospolitej Polskiej. Opracowany na podstawie wyników pierwszego powszechnego spisu ludności z dn. 30 września 1921 r. i innych źródeł urządowych.– Warszawa, 1924.– T. XIII: Województwo Lwowskie.– S. VIII; Skorowidz miejscowości Rzeczpospolitej Polskiej. Opracowany na podstawie wyników pierwszego powszechnego spisu ludności z dn. 30 września 1921 r. i innych źródeł urządowych.– Warszawa, 1923.– T. XV: Województwo Tarnopolskie.– S. VIII; Drugi powszechwy spis ludności z dn. 9.XII.1931. Mieszkania i gospodarstwa domowe. Ludność. Stosunki zawodowe. Statystyka Polski: Seria C.– Warszawa, 1938.– Zesz. 68: Województwo Lwowskie bez miasta Lwowa.– S. 412; Drugi powszechny spis ludności z dn. 9.12.1931. Mieszkania i gospodarstwa domowe. Ludność. Stosunki zawodowe. Statystyka Polski: Seria C.– Warszawa, 1938.– Zesz. 65: Województwo Stanisławowskie.– S. 296; Drugi powszechny spis ludności z dn. 9.12.1931. Mieszkania i gospodarstwa domowe. Ludność. Stosunki zawodowe. Statystyka Polski: Seria C.– Warszawa, 1938.– Zesz. 78: Województwo Tarnopolskie.– S. 269.

[3]Грицак Я. Пророк у своїй вітчизні...– С. 37.

ків цієї етнічної групи в містах і містечках та слабкий індустріальний розвиток на західноукраїнських землях.

Зосередження євреїв у міському середовищі визначало специфіку їхньої соціальної структури. У міжвоєнний період вони становили 40-45% міщан української Галичини, займаючись ремеслами, гуртовою і роздрібною торгівлею, лихварством, орендою землі, домашніми послугами[4]. Євреї здійснювали також важливу посередницьку функцію між містом та селом, яка полягала в забезпеченні потреб міського населення товарами сільськогосподарського виробництва і, навпаки, селян промисловими та ремісничими виробами. Кустарі і ремісники становили 26-28% від усієї кількості євреїв. Були це переважно кравці, шевці, ювеліри та оптики. Часто євреї займалися виробництвом міцних напоїв і кондитерської продукції. Користуючись сучасною термінологією, майже вся сфера послуг (шинки, готелі та перукарні) теж належала їм.

Так чи інакше, але соціально-економічна структура єврейського населення української Галичини у 20-30-их рр. XX ст. майже не змінилася порівняно з попереднім (довоєнним) періодом. У 1921 р. у сільському господарстві було зайнято лише 5,7% євреїв. Були це, переважно, орендарі та самостійні господарники. У промисловому виробництві, торгівлі та сфері обслуговування їхня кількість сягала 80,7%[5]. Загалом єврейська торгівля поділялась на транзитну та підрядно-постачальну. Транзитна торгівля – це доставка широкого вибору продукції до різних міст і складських пунктів. Продукти закуповували великими партіями в багатих землевласників, а менш заможні торговці закуповували хліб на ярмарках у селян, після чого їх відправляли у визначені місця збуту[6]. Заможні торговці відправляли переважно транспортні підводи до пункту призначення через відомих єврейських комісіонерів, а менш заможні та дрібні купці продавали свій товар безпосередньо покупцю. Підрядно-постачальна торгівля велася за попередньо укладеними умовами з державною казною і приватними особами та торгівельними установами[7].

Такі види ремесел, як кравецтво і ювелірна справа, євреї опанували майже повністю[8]. Водночас лише 33,9% євреїв були зайняті у виробничій сфері. Серед інших етнічних спільнот, які проживали у Другій Речі Посполитій, цей показник становив 54,2%. Усе це зумовило низку суперечностей між професійною структурою євреїв та економічною структурою Польської держави[9]. Були також єврейські робітники в нафтовій, озокеритній та інших галузях видобувної промисловості. Однак, основним заняттям єврейського населення в містах та селах і надалі залишалась торгівля, яка на місцях поділялась на стаціонарну, гуртову та роздрібну. У міжвоєнний період у цій галузі працювало від 45%[10] до 60%[11] євреїв. Цей показник не залежав від величини та економічного розвитку того чи іншого населеного пункту, оскільки в центральному місті воєводства у сфері товарно-грошових відносин єврейське населення становило 58%[12]. Схожа ситуація спостерігалась не лише на території української Галичини, але й Польщі загалом (див. табл. 1).

[4]Ковба Ж. Людяність у безодні пекла. Поведінка місцевого населення Східної Галичини в роки “остаточного розв'язання єврейського питання”.– К., 1998.– С. 23.

[5]Bornstejn J. Struktura zawodowa i spoleczna ludności żydowskiej w Polsce // Sprawy Narodowościowe.– Warszawa, 1939.– № 1-2.– S. 43-98.

[6]Чубинский П.П. Труды этнографическо-статистической экспедиции в Западно-Русский край, снаряженной Императорским русским географическим обществом Юго-Западного отдела. Материалы и исследования.– Санкт-Петербург, 1872.– Т. 7.– С. 82.

[7]Там само.

[8]Хонигсман Я. Катастрофа еврейства Западной Украины. Евреи Восточной Галиции, Западной Волыни, Буковины и Закарпатья в 1933-1945 гг.– Львов, 1998.– С. 20.

[9]Качараба С. Еміграція євреїв із Західної України в Палестину у 1919-1939 роках // Україна Модерна.– К.; Львів, 2002.– Ч. 7.– С. 119.

[10]Wierzbieniec W. Żydzi w województwie lwowskim w okresie międzywojennym. Zagadnienie demograficzne i społeczne.– Rzeszów, 2003.– S. 131.

[11]Ковба Ж. Людяність у безодні пекла...– С. 23.

[12]Меламед В. Єврейське суспільство Львова у міжвоєнний період (1918-1939 рр.). Етнополітичні і соціальні аспекти // Єврейська історія та культура в Україні. Матеріали конференції (Київ, 21-22 серпня 1995 р.).– К., 1996.– С. 79.

Таблиця 1

Кількісне співвідношення іудейського населення Польщі відповідно до їхньої соціально-професійної зайнятості станом на 1931 р. (Tomaszewski J. Ojczyzna nie tylko Polaków. Mniejszości narodowe w Polsce w latach 1918–1939.— Warszawa, 1985.— S. 100.)

Професійна сфера	Разом (в тис.)	Використовуючи найману працю		Не використовуючи найману працю		Розумова діяльність		Кустарне виробництво	
		тис.	%	тис.	%	тис.	%	тис.	%
Загалом	3 111	234	7,5	1 861	59,8	207	6,6	659	21,2
Рільництво	125	18	14,4	80	64	2	1,6	26	18,4
Промисловість	1 313	137	10,5	654	49,8	49	3,7	473	36
Торгівля, кредит	1 140	60	5,3	936	82,1	57	5	87	7,6
Транспорт і комунікація	139	4	2,9	113	81,3	5	3,6	17	12,2
Інші сфери	374	15	4,01	77	20,5	93	24,8	38	10,1

З наведених у таблиці даних бачимо, що серед представників іудейського віросповідання найбільш поширеними сферами діяльності була торгівля і промисловість. Значна кількість євреїв працювала у сфері шкільництва (20%) та охорони здоров'я (27%)[13].

На поч. 20-их рр. XX ст., коли західноукраїнські землі відійшли до Другої Речі Посполитої, на соціальний склад єврейського населення, а також інших етнічних груп, почали впливати обмеження, які застосували органи польської державної влади. Передовсім вони стосувались системи державного управління, що засвідчують дані, згідно з якими серед держслужбовців різних категорій домінували виключно поляки – близько 80%; у середньому 11-14% посад займали євреї і лише 5% розділили між собою українці та білоруси[14]. З 1923 р. також запроваджується відсоткова норма навчання євреїв у середніх та вищих навчальних закладах, що зумовило зменшення кількості єврейських студентів та учнів середніх шкіл[15].

Однак, це суттєво не вплинуло на середній рівень освіченості євреїв, оскільки в серед. 1920-их рр. питома вага письменних серед цієї етнічної групи становила 70%, тоді як серед німців та греків – 62,4%, росіян – 55,5%, поляків – 48,04%, молдаван – 22%[16]. У 1929 р. серед тих, хто здобував академічний ступінь у польських університетах, 40% були євреями[17].

Через введення державної монополії на залізничний транспорт та виробництво тютюнових виробів втратило роботу багато єврейських службовців і робітників. За підрахунками дослідників, надлишок євреїв у Польщі, які були позбавлені нормальних умов існування, становив близько 1000000 осіб[18]. Більшість із них згодом емігрувала на Захід чи в Палестину. Однак через світову економічну кризу, яка тривала в 1929-33 рр., це явище не мало суто єврейський характер, торкнулося воно представників й інших етнічних спі-

[13] Kamińska-Kwak J. Inteligencja województwa Lwowskiego w okresie międzywojennym.– Rzeszów, 2005.– S. 64.

[14] Ibid.– S. 63.

[15] Ковба Ж. Людяність у безодні пекла...– С. 23.

[16] Якубова Л.Д. Національно-культурне життя етнічних меншостей України (20-30-ті роки): коренізація і денаціоналізація // Український Історичний Журнал.– 1998.– № 6.– С. 25.

[17] Kamińska-Kwak J. Inteligencja województwa Lwowskiego...– S. 64.

[18] Качараба С. Еміграція євреїв...– С. 119-120.

льнот – українців, німців, вірмен тощо. Попри зазначені негаразди соціальна зайнятість єврейського населення радикально не змінилася; вони й надалі зберігали провідне місце в торгівлі, промисловості, вільних професіях та ремеслах.

Важливим джерелом для дослідження соціально-економічного становища євреїв є офіційні дані польської урядової статистики, які підтверджують, що за два десятиліття соціально-професійна структура представників цієї етнічної групи майже не змінилася порівняно з попереднім історичним періодом. Щоправда, протягом 20-30-их рр. XX ст. змінювалася динаміка кількісної присутності євреїв у найбільш освоєних галузях господарства (див. табл. 2-3).

Згідно з наведеними в таблицях статистичними даними, більшість єврейського населення Львівського воєводства, як і всієї Польщі, працювала у сфері товарно-грошових відносин, оренди і продажу нерухомості, частина – у шкільництві та будівництві. Значну кількість із них становили представники вільних професій. Порівнюючи стан довоєнного періоду, слід зазначити, що наприкінці XIX ст. у невеликих містечках східних та північно-східних повітів української Галичини євреї майже повністю (98,7%) монополізували торгівельну справу[19] та право на пропінацію[20]. Однак на поч. XX ст. спостерігався значний поступ поляків й українців у господарській діяльності. Євреї втратили монополію в торгівлі, де зустріли конкуренцію з боку українських кооперацій та приватних торгівельних і промислових підприємств[21]. Останні активно організовували кредитні спілки, ощадно-позикові каси та господарські товариства. Спостерігалося поступове витіснення євреїв християнами із сфери обслуговування, частково з торгівлі та ремесел. Так, у 1906 р. надання банківських послуг було прерогативою євреїв (64%)[22]. Обмінні пункти, похоронні та експедиційні установи, заклади посередницької праці також знаходились у віданні євреїв. У 1912 р. ситуація в зазначених сферах діяльності змінилася на користь християн. Вони стали власниками 83% фірм (не враховуючи торгівельних закладів), які працювали у сфері обслуговування[23]. Збільшився відсоток християн, задіяних у галузі торгівлі – з 18,8% у 1906 р. до 24,6% у 1912 р. Подібне відбувалось у ремісничій сфері. Якщо в 1906 р. у власності євреї було близько 54% ремісничих установ, то вже в 1912 р. їх кількість зменшилася до 41%[24]. У міжвоєнний період ситуація продовжувала змінюватись на користь християн, що засвідчують матеріали офіційної урядової статистики.

І все ж, незважаючи на цей процес, євреї і надалі становили більшість у найприбутковіших сферах діяльності і належали до привілейованого стану в суспільстві, що, у свою чергу, надавало їм певний статус та додаткові важелі впливу як у соціально-економічному, так і в суспільно-політичному житті Галицького краю.

Аналогічне соціально-економічне становище єврейського населення було у Станіславівському і Тернопільському воєводствах (див. табл. 4-5).

З другої пол. 1920-их рр. у Галичині зросла кількість євреїв, зайнятих так званими вільними професіями. Їх кількість особливо переважала серед адвокатів і лікарів. Для прикладу, з 1700 практикуючих тоді лікарів 1150 були євреями, що становило близько 68% від загалу. Кількість дантистів сягала 43%, а старший медсестер – понад 45%. Дві третини всіх перукарів (понад 65%) і майже 80% кравців у Галичині також були євреями. Особи єврейського походження складали 41% працівників культури, театрів і кіно. Євреями були 2200 адвокатів, натомість серед українців – лише 450 осіб[25].

Для порівняння: поляки як представники політичної нації обіймали майже 70% посад в освіті, 90% – в урядових установах (суд, поліція та адміністрація). Незважаючи на те, що в 1910 р.

---

[19]Hoff J. Mieszkańcy małych miast Galicji Wschodniej w okresie autonomicznym.– Rzeszów, 2005.– S. 63.

[20]Жиди // Енциклопедія Українознавства.– Львів, 1993.– Т. 2.– С. 672.

[21]Там само.– С. 674.

[22]Hoff J. Mieszkańcy małych miast...– S. 69.

[23]Ibid.

[24]Ibid.

[25]Ковба Ж. Людяність у безодні пекла...– С. 24.

Таблиця2

Населення Львівського воєводства згідно з фаховим поділом і віросповіданням (1921 р.) (Pierwszy powszechny spis Rzeczypospolitej Polskiej z dnia 30 września 1921 roku. Statystyka Polski.— Warszawa, 1927.— T. 27: Województwo Lwowskie.— S. 299–302.)

Сфера діяльності	Загальна кількість зайнятих	Віросповідання				
		Римо-католики	Греко-католики	Протес-танти	Іудеї	Інші віро-сповідання
Загалом	2718014	1264162	1126207	379	313206	153
Кушнірство	51	31	4	—	15	1
Металообробна промисловість	6577	3773	1408	181	1206	9
Будівництво	9572	6213	1868	34	1444	13
Торгівля	42651	5260	1123	119	36116	33
Оренда житла	9335	3380	1642	217	4076	20
Транспорт і комунікація	3295	2554	504	28	208	1
Охорона здоров'я	4026	2500	553	28	913	32
Шкільництво	12161	8447	1736	102	1856	20
Наука, література	257	194	27	3	29	4
Театр, музика, спорт	1041	529	140	10	339	23
Військова сфера	6605	5825	331	69	334	46

Таблиця3

Населення Львівського воєводства згідно з фаховим поділом і віросповіданням (9.12.1931~р.) (Drugi powszechwy spis ludności...— Zesz.~68: Województwo Lwowskie bez miasta Lwowa.— S. 412–444.)

Сфера діяльності	Загальна кількість населення	Віросповідання			
		Римо-католики	Греко-католики	Іудеї	Інші віро-сповідання
Загалом	2815178	1291336	1255592	242810	25440
Землеробство	2142262	962531	1128 388	31740	19603
Городництво, рибальство, лісництво	13163	9049	3501	488	125
Промисловість	277935	142369	63877	68697	2 992
Торгівля	129056	16281	5990	106384	401
Транспорт і комунікація	62228	44354	11414	6063	397
Держслужба	42875	27998	8623	5998	256
Освіта, наука, культура	20285	11606	3548	4872	259
Охорона здоров'я	11509	5370	1607	4451	81
Інші види діяльності	45265	29565	12447	2902	351
Без постійного заробітку	70600	42213	16197	11215	975

Таблиця4

Населення Станіславівського воєводства згідно з фаховим поділом і віросповіданням (9.12.1931 р.) (Drugi powszechwy spis ludności...— Województwo Stanisławowskie.— S. 296–328.}

Сфера діяльності	Загальна кількість населення	Віросповідання			
		Римо-католики	Греко-католики	Іудеї	Інші віро-сповідання
Загалом	1480285	245944	1079019	139746	15576
Землеробство	1105434	128645	954292	13764	8733
Городництво, рибальство, лісництво	7095	2957	3849	206	83
Промисловість	163781	45489	69596	45144	3552
Торгівля	65660	4629	4902	55741	388
Транспорт і комунікація	37475	20642	10146	5955	732
Держслужба	24696	13464	7071	3851	310
Освіта, наука, культура	10195	4306	2988	2668	233
Охорона здоров'я	6640	1754	1300	3439	147
Інші види діяльності	20262	7391	10373	2125	373
Без постійного заробітку	39047	16667	14502	6853	1025

Таблиця 5

Населення Тернопільського воєводства згідно з фаховим поділом і віросповіданням (9.12.1931 р.) (Drugi powszechny spis ludności...— Zesz. 78: Województwo Tarnopolski.— S. 269–296.)

Сфера діяльності	Загальна кількість населення	Віросповідання			
		Римо-католики	Греко-католики	Іудеї	Інші віро-сповідання
Загалом	1600406	586603	871971	134117	7715
Землеробство	1273183	460534	795024	11992	5633
Городництво, рибальство, лісництво	7634	4626	2691	269	48
Промисловість	130117	52000	39706	37567	844
Торгівля	72295	6300	4134	61705	156
Транспорт і комунікація	21777	12700	4730	4236	111
Держслужба	28407	17432	6954	3653	368
Освіта, наука, культура	10772	5526	2196	2956	94
Охорона здоров'я	5799	1752	999	3007	41
Інші види діяльності	18920	10364	6709	1651	196
Без постійного заробітку	31502	15369	8828	7081	224

у сільському господарстві було зайнято 68% усіх поляків, вони були переважно великими землевласниками, орендарями та управителями маєтків. Тільки в селах тих повітів, які межували із Західною Галичиною, де поляки чисельно переважали кількість українців, вони власноруч здійснювали обробіток землі з метою отримання врожаю задля задоволення власних потреб. Для більшості з них (68,8%)[26] сільське господарство було основним джерелом прибутку для утримання сім'ї. У промисловій сфері їхня кількість сягала 16%. Однак, цей відсоток поступово зростав через урядову підтримку нафтової, лісової, гірничої, будівельної та інших провідних галузей промисловості. У торгівлі, міському та залізничному транспорті поляків працювало близько 8,5%, а серед представників вільних професій вони становили всього 7,5%. Незначна кількість польського населення була ремісниками і домовласниками[27]. Згодом, як і в промисловості, їхня частка почала швидко збільшуватися, зокрема через загальнонаціональну підтримку польського населення в усій державі, особливо на етнічно чужих територіях, де кількісно вони були меншістю.

Важливим чинником, який вплинув на соціально-економічне становище всього населення української Галичини, було українсько-польсько-єврейське протистояння в кооперативній сфері. Цей рух, а також світова економічна криза й обмежувальна політика польської влади щодо євреїв, призвели до підриву позицій євреїв-ремісників та зайнятих у торгівельній сфері. Наприкінці 1929 р. в єврейській пресі були опубліковані статті, в яких український кооперативний рух вважався однією з причин економічних проблем єврейського населення[28].

Українські кооперативи, конкуруючи з єврейськими, намагались витіснити їх як посередників у торгівлі. Частково це вдавалося їм здійснити, оскільки єврейська кооперація суттєво поступалася темпами розвитку українській. Уже у другій пол. 30-их рр. єврейських кооперативів було менше, ніж українських. Якщо в 1934 р. зареєстрували 718 єврейських кооперативних спілок, то через два роки їхня кількість зменшилася на 102 одиниці. Тоді ж чисельність українських кредитних кооперативів збільшилася на 57 установ, становлячи в 1936 р. 651 відділення[29]. Водночас зросла кількість членів українського кооперативного руху (з 166000 в 1921 р. до 700000 в 1939 р.)[30], що засвідчує значне пожвавлення економічної та громадсько-політичної активності населення загалом.

Причини виникнення українського кооперативного руху пояснив один з опитаних респондентів: "Ну на шо їм [*полякам. – П.Ч.*] була [*кооперативна спілка. – П.Ч.*], як їх держава була, їх [*у них. – П.Ч.*] було всьо?! А українці мусіли сі гуртувати навколо того, що було. Кооператива була... От навколо кооперативу, навколо "Маслосоюзу", "Центросоюзу", от і гуртували сі..."[31]. З наведених слів випливає, що кооперативні спілки були своєрідними представниками та захисниками інтересів українського населення.

Співіснування української кооперації з єврейськими купцями стало однією зі складових проблеми співіснування двох спільнот. Помітну роль у цьому етносоціальному суперництві відігравала діяльність українського купецтва, яке поступово зміцнювало свої позиції. У серед. 1930-их рр. чисельність українських купців, ремісників, власників закладів гуртової торгівлі та дрібних підприємств сягнула в Західній Україні п'ятитисячної позначки[32]. Вихід українців на місцевий ринок супроводжувався, здебільшого, негативною реакцією представників тих етнічних груп, які традиційно домінували в економічному житті тутешніх міст і містечок. Однак, за бра-

[26] Wierzbieniec W. Żydzi w województwie Lwowskim...– S. 133.

[27] Ковба Ж. Людяність у безодні пекла...– С. 25.

[28] Гон М. Із кривдою на самоті. Українсько-єврейські відносини на західноукраїнських землях у складі Польщі (1935-1939 рр.).– Рівне, 2005.– С. 63.

[29] Там само.– С. 62.

[30] Там само.

[31] Зап. 21.07.2008 р. у с.м.т. Солотвин Богородчанського р-ну Івано-Франківської обл. від Мартинця Григорія, рік народж. невідомий.

[32] Гон М. Українці та євреї Західної України другої половини 1930-х років: латентна війна // Сучасність.– 2003.– № 9.– С. 97.

ком часу (через наближення Другої світової війни) українські кооперативи суттєво не вплинули на соціально-економічне становище етнічних груп Галичини.

Кооперативний рух зазнавав певних обмежень і з боку органів державної влади Другої Речі Посполитої. Згідно з кооперативним законом 1934 р., діяльність Ревізійного Союзу Українських Кооперативів обмежувалася лише трьома воєводствами української Галичини. І все ж, станом на 1939 р. тут діяло понад 2500 українських спілкових інституцій, через які рух здобув значну соціальну базу. Траплялося, що незначна частина євреїв співпрацювала з цими кооперативними інституціями[33].

Для кращого розуміння досліджуваної нами проблеми спробуємо проаналізувати соціально-економічне становище єврейського населення на локальному рівні із залученням польового етнографічного матеріалу, зібраного автором у Старосамбірському р-ні Львівської обл. (тодішньому Добромильському повіті Львівського воєводства) та у Богородчанському р-ні Івано-Франківської обл. (тодішньому Богородчанському повіті Станіславівського воєводства).

У міжвоєнний період усі невеликі містечка Галичини, зокрема й Добромиль та Хирів, залишалися польсько-єврейськими осередками, в яких усі ключові адміністративні посади перебували переважно в руках поляків, а промислові та торгівельні об'єкти – у віданні євреїв[34]. Натомість 89% місцевого українського населення було задіяне переважно в сільському господарстві[35]. Траплялися випадки, коли євреї займали також вищі адміністративні посади, зокрема у невеликих містечках: "[*У містечку Солотвин. – П.Ч.*] був той, бурмістер, ...Галер називав сі – жид..."[36]. Однак такі випадки були поодинокими.

Історик-краєзнавець Ігор Лазарик у дослідженні про Добромильський край навів низку цікавих фактів з тогочасного промислового життя зазначеної місцевості. Так, у 1936 р. у Хирові діяло два тартаки і два млини, на яких працювали 34 робітники, дві меблеві фабрики-майстерні (50 робітників) і цегельний завод (60 робітників). Власниками перелічених підприємствах були євреї[37].

У Добромилі теж діяли підприємств регіонального значення, які належали євреям, зокрема Добромильський соляний завод, деревообробний комбінат "Добромиль" (заснував єврей Самуель Ліхтман у 1867 р.). Спершу названий комбінат був звичайним тартаком, а в 1932-33 рр. Ліхтман, скупивши землю навколо нього, побудував деревообробний цех. У міжвоєнний період Ліхтман мав широкий ринок збуту, оскільки його товари продавались в Італії, Німеччині, Нідерландах і навіть в Єгипті[38]. Власником іншого тартака також був єврей – Шпац, який конкурував із Ліхтманом. Восени 1939 р. комбінат націоналізувала радянська влада. У Добромилі знаходився і пивний завод, власником якого була єврейська родина Геклів ще з 1850-их рр. У 1936-37 рр. Геклі збанкротували і завод перекупила єврейська родина Ференців, яка провела його реструктуризацію. На початку Другої світової війни власники заводу виїхали з Добромиля. Не менш прибутковим підприємством був цегельний завод "Тарнавський", який належав єврею Тайтельбауму[39]. З приходом радянської влади всі зазначені підприємства націоналізували і передали в державне управління. Отже, кількісний відсоток єврейського населення у промисловій сфері галицьких містечок був доволі високим, що підвищувало їхній соціальний статус серед інших етнічних спільнот.

Існували й інші види професій, в яких ак-

[33] Там само.– С. 62-64.

[34] Лазарик І. Добромиль та околиці.– Коломия, 1993.– С. 110.

[35] Skorowidz...– T. XIII: Województwo Lwowskie.– S. VIII; Skorowidz...– T. XV: Województwo Tarnopolskie.– S. VIII; Drugi powszechwy spis ludności...– Zesz. 68: Województwo Lwowskie bez miasta Lwowa.– S. 412; Drugi powszechny spis ludności...– Zesz. 65: Województwo Stanisławowskie.– S. 296; Drugi powszechny spis ludności...– Zesz. 78: Województwo Tarnopolskie.– S. 269.

[36] Зап. 21.07.2008 р. у с.м.т. Солотвин Богородчанського р-ну Івано-Франківської обл. від Мартинця Григорія, рік народж. невідомий.

[37] Лазарик І. Добромиль...– С. 110.

[38] Там само.– С. 156-157.

[39] Там само.– С. 214.

тивно було задіяне місцеве єврейське населення, що підтверджує зібраний етнографічний матеріал: "...Були також шевці, вчителі, лікарі, адвокати. Так, називаючи прізвища, можна зазначити: Кеслят, Шор, Рогатин були адвокатами, Ляндау та Лівшиць – лікарями. У вільних професіях було більше українців та поляків. Їхніх магазинів у містечку було близько сотні. Продавали продукти та будь-які побутові речі. Торгували м'ясом, але тільки гов'яжим [*яловичиною. – П.Ч.*]. Свининою торгували українці або поляки. Всі магазини у неділю були зачинені, у суботу теж євреї не продавали у магазинах. Товари для продажу привозили переважно з Перемишля"[40]; "Державних посад в управлінні євреї не займали, до Другої світової війни вони були тільки у віданні поляків, а українців та євреїв найбільше було у нотаріаті"[41]. Аналогічна ситуація спостерігалася в с.м.т. Нижанковичі Перемишльського повіту Львівського воєводства та с.м.т. Нове Місто Добромильського повіту, де євреї займалися переважно торгівлею[42].

Важливе значення, особливо серед середніх прошарків єврейського населення, посідала крамнична або, як її ще називали, "лавочна" торгівля. У більшості випадків це була сімейна справа, в якій були задіяні як чоловік, так і його дружина. Остання безпосередньо торгувала в крамниці, а чоловік їздив на ярмарки для закупівлі товару. Якщо в сім'ї були сини чи дочки, то вони також зранку до вечора вели торгівлю в крамниці[43]. Більшість єврейських "лавочників" належали до освіченого стану в суспільстві. Тільки незначна частина дрібних власників крамниць належала до нижчого соціального прошарку[44]. Часто євреї займалися перекупницькою діяльністю, зокрема бідніша верства. Вони "...скуповували збіжжя, яйця, телят [*для виготовлення ковбасних виробів. – П.Ч.*], коней, молоко і відправляли це все до Перемишля"[45]. Основним місцем їхньої роботи були ярмарки і базари. Крім цього, єврейські купці цієї категорії скуповували хлібні вироби, полотно та різні тканини.

Для порівняння: в підросійській Україні в другій пол. XIX ст. перекупники проводили торгівельні операції частково на власні заощадження, а частково на гроші, взяті під відсотки в заможних євреїв. Коли закінчувався ярмарок, вони продавали свій товар оптовому торговцю чи постачальнику. Інколи оптовий покупець заздалегідь давав перекупнику певну суму грошей, а після закінчення ярмарку отримував замовлений товар[46]. Скуповуючи продукти в селян, залежно від товару, мірилом вантажу часто служив мішок, за допомогою якого перекупник мав швидко, щонайголовніше, точно визначити його вагу. Цікаво, що перекупник помилявся дуже рідко[47].

Джерелом значного прибутку представників єврейської етнічної групи було шинкарство (корчмарство), яким займалися переважно бідні євреї. У містах та невеликих містечках ще "зустрічалися шинкарі із книжників і порядних малозаможніх господарів, будинки яких знаходились на зручному для шинку місці"[48]. На пересічне галицьке містечко припадало в середньому 4-5 шинків[49].

У містах та невеликих містечках євреї намагалися також монополізувати торгівлю яловичиною та м'ясною промисловістю загалом. Яків Брафман так пояснював їхню мотивацію в цій справі: "До цього кроку їх мотивує не стільки бажання експлуатувати місцеве населення, скільки мати власну

[40]Зап. 16.07.2005 р. у м. Добромиль Старосамбірського р-ну Львівської обл. від Мудрого Омеляна Йосифовича, 1920 р. н.

[41]Зап. 16.07.2005 р. у м. Добромиль Старосамбірського р-ну Львівської обл. від Красневич Іванни Миколаївни, 1924 р. н.

[42]Зап. 9.07.2005 р. у с.м.т. Нижанковичі Старосамбірського р-ну Львівської обл. від Хрін Ольги Лаврентіївни, 1922 р. н.; 13.07.2005 р. у с.м.т. Нове Місто Старосамбірського р-ну Львівської обл. від Гавриляк Марії Василівни, 1930 р. н.

[43]Чубинський П.П. Труды...– Т. 7.– С. 84.

[44]Там само.– С. 85.

[45]Зап. 16.07.2005 р. у м. Добромиль Старосамбірського р-ну Львівської обл. від Мудрого Омеляна Йосифовича, 1920 р. н.

[46]Чубинский П.П. Труды...– Т. 7.– С. 88.

[47]Там само.

[48]Там само.– С. 85.

[49]Зап. 16.07.2005 р. у м. Добромиль Старосамбірського р-ну Львівської обл. від Мудрого Омеляна Йосифовича, 1920 р. н.

скотобойню кагалу, яка потрібна для забезпечення збору з кошерного м'яса"[50].

Відомо, що євреї споживають яловичину і м'ясо птиці. Згідно з іудейськими релігійними приписами, худому і птицю забиває "шохет" – єврейський різник, який може здійснювати ритуал лише цілковито чистим ножем. Крім цього, тварина чи птиця вважалася кошерною тоді, якщо під час її забиття ніж не пошкоджувався, тобто залишався таким самим таким, яким був до використання[51]. Оскільки зробити це було досить важко, то велика частина зарізаної худоби (близько 70-80%)[52] відходила у треф – ставала непридатною для споживання євреями через не дотримання чи порушення ритуалу забою скотини. М'ясо таких тварин продавали християнам на базарі. З ветеринарного погляду воно було абсолютно придатним для споживання.

Траплялися випадки співпраці українців, поляків та євреїв у ремісничій сфері на повітовому чи сільському рівні, що засвідчують етнографічні джерела: "Часто [*українці*. – *П.Ч.*] співпрацювали як з поляками, так і з євреями. Так, мій тато був кушнір, шив кожухи, а жид приймав шкіри. Часто українці вчилися у євреїв різного ремесла. Зокрема, наших хлопців жид вчив столярки, а один хлопець під час навчання вивчив єврейську мову"[53]. Отже, така співпраця мала не лише економічний, а й освітній характер.

В українській історіографії поки що недостатньо висвітлена лихварська та орендна діяльність представників єврейського населення. Під час етнографічних експедицій було зафіксовано матеріали, які частково проливають світло на цей аспект економічних відносин. Так, у досліджуваний період успішно продовжувала розвиватись кредитно-боргова діяльність місцевих євреїв. Вони "давали [*в борг*. – *П.Ч.*] все, що було людині потрібно. Давали хто скільки правив [*просив*. – *П.Ч.*], а жид знав, скільки в нього полі є; як він не віддасть, аби в нього поле забрати"[54]; "При дружніх відносинах, які на той час [*в міжвоєнний період*. – *П.Ч.*] були, жиди часто давали товари чи гроші в борг. Вони мали таку чорну книжку і туди записували, хто скільки заборгував"[55]; "Були випадки, що [*євреї*. – *П.Ч.*] давали гроші у борг під відсотки. Якщо боржник не мав змоги вчасно віддати позичене, то, за рішенням суду, жид мав право забрати хату, поле чи майно"[56].

Позичали в борг тільки тим особам, яким довіряли, і були це постійні клієнти. Така форма торгівлі називалась "торгувати на віру". "Якщо його [*борг*. – *П.Ч.*] хтось не повертав, то жид приходив до боржника і забирав у нього поле [*земельний наділ*. – *П.Ч.*], худобу чи якісь меблі з хати. Це називали – ліцитація"[57]. Євреїв, що займалися виключно цією справою, було мало – дві-чотири особи в невеликому містечку. На теренах Наддніпрянщини в єврейському середовищі лихварів називали "процентниками"[58]. Часто позичальники повертали відсотки натуральними продуктами ("відсотки мали натуральний характер, а саме: кури, яйця, картопля та інші продукти харчування"[59]), інколи їх відробляли в різній господарській формі.

Боргову залежність українців від євреїв характеризує така оповідка: "В Порогах [*село поблизу с.м.т. Богородчани*. – *П.Ч.*] був собі такий Шайко Кецнер, що він був не дідичем, ну але таким великим землевласником. Він тими боргами, отим усім він зайняв десь коло 70% усіх сільгоспугідь

[50]Брафман Я. Книга кагала. Материалы для изучения еврейского быта.– Вильна, 1869.– С. XV.

[51]Там само.

[52]Чубинский П.П. Труды...– Т. 7.– С. 88.

[53]Зап. 19.07.2008 р. у с.м.т. Богородчани Івано-Франківської обл. від Концура Івана Семеновича, 1931 р. н.

[54]Зап. 21.07.2008 р. у с.м.т. Солотвин Богородчанського р-ну Івано-Франківської обл. від Мартинця Григорія, рік народж. невідомий.

[55]Зап. 19.07.2008 р. у с.м.т. Богородчани Івано-Франківської обл. від Концура Івана Семеновича, 1931 р. н.

[56]Зап. 16.07.2005 р. у м. Добромиль Старосамбірського р-ну Львівської обл. від Мудрого Омеляна Йосифовича, 1920 р. н.

[57]Зап. 9.07.2005 р. у с.м.т. Нижанковичі Старосамбірського р-ну Львівської обл. від Козоріса Романа Йосифовича, 1925 р. н.

[58]Чубинский П.П. Труды...– Т. 7.– С. 87.

[59]Зап. 10.07.2004 р. у с. Гусаків Мостиського р-ну Львівської обл. від Матушевського Романа Миколайовича, 1926 р. н.

у селах. Він у людей за борги забирав поле й хату, всьо забирав. Як би ще років 10-15 проіснувала Польща, то всі би були його рабами, всі би в його хаті сиділи і на Шайковім городі картоплю ростили, ніхто би своєї хати не мав і свого городу був би не мав"[60]. Процитована оповідка також засвідчує, що внаслідок заняття лихварством частина євреїв згодом ставала великими землевласники. Звісно ж, їх кількість була значно менша, ніж серед поляків.

Наявність землевласників серед єврейського населення підтверджує дослідження Жанни Ковби. Авторка з'ясувала, що кількість євреїв, які утримували 50 і більше гектарів землі, у Львівському воєводстві становила 4,3%, у Станіславівському воєводстві – 2,5%, у Тернопільському воєводстві – 3,5%[61]. Слід наголосити, що в більшості випадків вони були лише власниками землі, а її обробітком займалися представники інших етнічних спільнот, передусім української, а також польської. І все ж, чисельність євреїв-землевласників суттєво не вливала на загальну професійну зайнятість західноукраїнських євреїв.

Економічні відносини в єврейській громаді характеризує зібраний польовий матеріал. Так, "...лісоексплуатацією [*у Богородчанському повіті. – П.Ч.*] занимала сі жидівська фірма "Глєзінгер" – жиди, а він [*Кецнер. – П.Ч.*] мав поле і через його поле йшла дорога, а він тримав свою охорону. З його поля взяти лопату снігу і кинути на дорогу..., бо там дерево везут [*тоді. – П.Ч.*] не трактори тыгали, коні тыгали, дерево каміні ловит, поволоцкі тягли..., то, не дай Боже, було з його поля кинути лопату снігу на дорогу. Не вільно [*не можна. – П.Ч.*] було. І жид з жидом!"[62]. Як бачимо, через економічні відносини і між євреями траплялися значні непорозуміння.

Окрім великих землевласників, у сільській місцевості проживали євреї з середнім і низьким рівнем статку. Зазвичай у пересічному галицькому селі проживало від однієї до семи єврейських родин. Тільки у приміських селах їхня кількість могла сягати десяти і більше сімей, які займалися посередницькою торгівлею, овочівництвом, скотарством та орендою землі. Були серед них також багаті та середнього достатку. Однак, існують твердження, що в окремих галицьких повітах один єврейський торговець припадав на кожні 8-10 сімей, а село з 80 селянами могло мати 6-8 торговців чи корчмарів[63]. Через велику внутрішню конкуренцію та низьку купівельну спроможність місцевого населення більшість зайнятих у торгівлі євреїв ледве заробляли на прожиття. У результаті, на кін. XIX ст. значна частина галицького єврейства складалася з так званих "Luftmenschen" – людей, що жили "з повітря", тобто не мали постійних засобів існування й утримувалися єврейською громадою[64]. Один із респондентів так описав їхнє становище: "Розумієте, жиди жили своєю громадою, яка називалася кагал, вони жили кагалом. І рабин був. І от є багатий жид і бідний жид, такі протилежності, то аби не було тих бідних, аби ті бідні могли жити, то багатий мусив зробити відповідний внесок. Там вони вже якось розраховували, який то внесок має бути в користь того кагалу, а кагал мав тому бідному жидови давати допомогу. Ось тут біля нас був бідний жид, то він мав сивого коня та й їхав на штильвазі, що комусь підвезе. А жиди не платили фактично йому за виконану роботу, а платили йому на підтримку, щоб він жив"[65]. На малозаможність значної частини єврейської спільноти вказував польський письменник Болеслав Прус, яке згодом відзначив англійській історик Норман Дейвіс: "Дехто думає, ніби тільки євреї серед нас є капіталістами, а отже, фінансовою силою; як на мене, величезна більшість євреїв – це злидарі, найзлиденніші серед злидарів"[66].

[60]Зап. 21.07.2008 р. у с.м.т. Солотвин Богородчанського р-ну Івано-Франківської обл. від Мартинця Григорія, рік народж. невідомий.

[61]Ковба Ж. Людяність у безодні пекла...– С. 24.

[62]Зап. 21.07.2008 р. у с.м.т. Солотвин Богородчанського р-ну Івано-Франківської обл. від Мартинця Григорія, рік народж. невідомий.

[63]Грицак Я. Пророк у своїй вітчизні...– С. 340.

[64]Там само.

[65]Зап. 21.07.2008 р. у с.м.т. Солотвин Богородчанського р-ну Івано-Франківської обл. від Мартинця Григорія, рік народж. невідомий.

[66]Дейвіс Н. Боже ігрище. Історія Польщі.– К., 2008.– С. 638.

Отже, поширена серед сучасників думка про багатство всіх представників єврейської громади часто не відповідала дійсності. Як і в будь-якій іншій етнічній спільності, серед них існувала значна соціально-економічна нерівність. Були дуже багаті євреї, які управляли значними фінансово-економічними потоками, контролювали значну частину промисловості і торгівлі, а були й бідні, які заробляли на життя ремеслами чи дрібною торгівлею або, в гіршому випадку, проживали за рахунок єврейської громади – кагалу. Ця економічна нерівність відобразилась в існуванні в середині єврейської громади кількох соціальних прошарків.

До привілейованого класу належала найбільш заможна верства єврейського населення – особи, які володіли великими грошовими капіталами, за допомогою яких проводили широкомасштабні товарно-грошові операції. Їхні фінансові можливості дозволяли здійснювати вплив на всі сфери життєдіяльності Галичини та поза її межами. Представники цього соціального стану користувалися великою повагою та пошаною в суспільстві. Основними видами їхньої діяльності була торгівля, провідні галузі промисловості (особливо нафтова і гірнича) та кредитно-фінансова сфера. До вищого соціального прошарку також відносились служителі культу. Часто їх називали "кастою" мудреців[67]. Завдяки своїй освіті, яка дозволяла їм тлумачити Тору і Талмуд, вони мали великий авторитет всередині єврейської громади – кагалу. До так званого середнього класу належали представники вільних професій – лікарі, адвокати, працівники освіти, культури і мистецтва. До цього ж прошарку також належав освічений торговий люд – власники крамниць, ювеліри тощо. Найнижчу соціальну категорію євреїв становили ремісники, неосвічені дрібні торговці, особливо власники сільських корчм, зайнята в сільському господарстві біднота та міська біднота.

У міжвоєнний період українська Галичина залишалася аграрним краєм з низькою урбаністичністю, де більшість населення було селянами, і в яких основним видом діяльності було сільське господарство. Звідси випливає важлива особливість і відмінність соціально-економічного становища єврейської етнічної групи від інших етнічних спільнот, яка полягала в тому, що майже третина (31%)[68] її представників проживала в сільській місцевості, але в сільському господарстві було зайнято лише 5-8%. Решта євреїв, займаючись ремеслами і торгівлею, нічим іншим, окрім менших розмірів прибутків, не відрізнялася від своїх одновірців, які проживали в міському середовищі. Це створювало певний дисбаланс у соціально-професійній приналежності етнічних спільнот. Оскільки в інших мешканців сільської місцевості (українців, поляків та німців) основним видом діяльності залишалося землеробство.

Загалом, враховуючи вищезазначені особливості Галицького краю, соціально-економічне становище єврейської етнічної групи було значно кращим, ніж українців, передусім через вищий освітній рівень, зайнятість у всіх сферах життєдіяльності суспільства та фінансово-економічні можливості. Щодо переваги над польською громадою, то тут ситуація була дещо складнішою, оскільки поляки займали виразну більшість в органах місцевого самоврядування, державних органах управліннях та в освітній сфері. Тоді вони були політичною елітою з усіма наслідками, які випливали з цього статусу. Щоправда, останні поступалися євреям у фінансово-економічному становищі, що робило і євреїв, і поляків взаємозалежними під час вирішення важливих справ. Представники інших етнічних груп (німці, росіяни, вірмени тощо), які проживали в українській Галичині в міжвоєнний період, відігравали другорядну роль у соціально-економічних процесах та мали незначний вплив на суспільне життя цього краю.

---

[67] Чубинский П.П. Труды...– Т. 7.– С. 74.

[68] Skorowidz...– T. XIII: Województwo Lwowskie.– S. VIII; Skorowidz...– T. XV: Województwo Tarnopolskie.– S. VIII; Drugi powszechwy spis ludności...– Zesz. 68: Województwo Lwowskie bez miasta Lwowa.– S. 412; Drugi powszechny spis ludności...– Zesz. 65: Województwo Stanisławowskie.– S. 296; Drugi powszechny spis ludności...– Zesz. 78: Województwo Tarnopolskie.– S. 269.

Статті



Марія ГОРБАЛЬ

РІЗДВЯНІ ВОГНІ В ОБРЯДОВОСТІ ЛЕМКІВ

Maria HORBAL. On Christmas Fires in Lemkos’ Ritualism.

Питання української різдвяної обрядовості побіжно розглядаються багатьма українськими та російськими ученими, такими як В.Гнатюк, С.Килимник, М.Костомаров, О.Курочкін; В.Я.Пропп, Д.С.Лихачов, П.Г.Богатирьов, М.І.Толстой, В.В.Іванов, В.М.Топоров, А.К.Байбурін та ін. Актуальна вона і серед зарубіжних авторів[1]. Деякий матеріал можна почерпнути з вітчизняної та зарубіжної періодики. Багато уваги приділяється різдвяній обрядовості Лемківщини у працях словацьких авторів[2]; цю тему також розробляють науковці Інституту народознавства НАН України[3]. Однак окремої праці, присвяченої висвітленню теми вогню у різдвяній обрядовості Лемківщини немає.

Зважаючи на те, що в першій пол. XX ст. лемківський край зазнав нелюдського насилля – депортації зі споконвічних етнічних земель, спрацьовує такий чинник, як асиміляція корінного населення Лемківщини на чужих землях. Із відходом у вічність старшого покоління тратяться традиції народу, – час стирає деякі елементи обрядовості, що засвідчує факт стирання родової пам’яті. А це є основною спонукою до збору етнографічного матеріалу, і в першу чергу польового. А тому наша стаття, базована на великому польовому матеріалі, є актуальною, доцільною і маленькою краплинкою в заповненні цієї прогалини.

Давнім зимовим святом був празник Коляда – на честь світлих богів літа й тепла: сонця, грому, блискавки, літньої хмари й дощу. Народ примітив зимою повернення сонця з зими на літо й відзначив це. Всі теперішні народні звичаї й обряди на Різдво, Василія і на Водохреща – то, безперечно, давні язичницькі обряди, тільки пристосовані до християнських свят. Ті свята, очевидно, тяглися не один день і звалися загальним збірним словом Коляда[4].

Аналогічні традиції ми спостерігаємо у північній країні Данії. Ще задовго перед тим, як Гарольд Синьозубий запровадив християнство для своїх підданих вікінгів, люди Півночі відзначали свято Юлю із розведенням великих вогнищ. Слово “юль”, як вважалося, походить від слова “хюль”, яке означало “колесо” і стосувалося зимового сонцестояння й повороту зими на весну і темноти до світла. Мабуть, довгі холодні темні пори року на півночі створювали страх, що світло, тепло, тобто сонце вже ніколи не повернуться назад, і зима, таким чином, триватиме вічно. Північні язичницькі люди відзначали Юль на честь Одіна, повелителя небес і керівника богів. Запалені свічки, факели і вогнища були знаком благання, щоб Одін наказав сонцю повернутися якнайскоріше назад[5].

Відомості про міфологію праукраїнців ми почергуємо із фольклору, зокрема із давніх колядок, які дійшли до нас хоча у дещо зміненому вигляді, однак зберегли первісну сутність. Так,

[1] Blin-Olbert D. Rok obrzędowy u Łemków // Łemkowie w historii i kulturze Karpat / Pod red. Jerzego Czajkowskiego Jerzego.– Cz. 2 [Muzeum Budownictwa Ludowego w Sanoku].– Sanok, 1994.– S. 313-345; Łemkowie w historii i kulturze Karpat / Pod red. Jerzego Czajkowskiego.– Cz. 2...; Reinfuss R. Śladami Łemków.– Warszawa, 1990.

[2] Мушинка М. Календарні обряди та поезія // Лемківщина. Земля - люди - історія - культура.– Т. 2.– Нью-Йорк; Париж; Сидней; Торонто, 1988; Сивицький М. Різдво // Лемківщина. Земля – люди – історія – культура.– Т. 2...; Шмайда М. А іші вам вінчую. Календарна обрядовість русинів-українців Чехо-Словаччини.– Братислава; Пряшів, 1992.

[3] Різдво на Лемківщині. Фольклорно-етнографічний збірник / Автор-упорядник М.Ю.Горбаль.– Львів, 2004; Лемківщина: Історико-етнографічне дослідження:У 2-х т.– Т. 2. Духовна культура.– Львів, 2002; Кол. авторів. Етногенез та етнічна історія населення Українських Карпат.– Т. 2. Історія та мистецтво.– Львів, 2006.

[4] Нечуй-Левицький І. Світогляд українського народу: Ескіз української міфології.– К., 2003.– С. 61.

[5] Christmas in Denmark // Christmas Around the World From World Book.– Chicago, 1986.– P. 14.

зокрема, колядка "Ці дома, дома, пане господар, ці чуєш?", зафіксована Михайлом Шмайдою у Пряшеві (словацька Лемківщина) передає, що: "Єден гостонько – ясне сонечко, Другый гостонько – ясный місячок, Третій гостонько – дрібний дождічок. А што нам скаже ясне сонечко? Ой, скажу, скажу, як я там выйду, Та я освічу горыдолины! А што там скаже ясный місячок? Ой, скажу, скажу, як я там зыйду, Звечера, зночі, коло півночі! А што нам скаже дрібный дождічок? Ой, скажу, скажу, як я там піду! Трий рази у маю дощом полію! Возрадуйтеся і вся земліця! Жыто-пшениця – в луці травиця, дай Боже! А мы ходиме, Бога просиме, дай Боже! Дай Боже, щастя, здоровля в тім домі!"[6]. У цій різдвяній колядці йдеться про магічні мольби-замовляння до небесних сил сонечка, місяця, а також дрібненького дощику, – "Бога просиме, дай Боже!", – щоб прийшли і перемінили замерзлу засніжену мертву землю на благодатну родючу, щоб було для господаря "щастя, здоровля в тім домі!".

Із традиційних різдвяних обрядів лемків, як і всіх українців (а також датчан), які наклалися на дохристиянські празники Коляди (в праукраїнців) та Юль (у датчан) – на честь світлих богів літа й тепла: сонця, грому, блискавки, літньої хмари й дощу видно, що вони відбуваються задля двох літніх стихій – світла-вогню і води. В цих обрядах народ святкує початок нового хліборобського року, благаючи собі у різноманітних ритуальних дійствах та магічних піснях-замовляннях (колядах) до небесних сил усіляких життєво необхідних достатків – "жита, пшениці і всякої пашниці", "щастя, здоровля в тім домі!".

Зупинимось на одній природній стихії – світлівогні, оскільки вважаємо, що висвітлення саме цього питання є актуальним і доцільним.

У Свят-вечірньому дійстві празника Різдва Христового, – свята, яке, як уже згадувалось, заступило язичницьку Коляду, на Лемківщині, як і по всій Україні, вогню (проекції сонця, грому, блискавки) як природній стихії, яка, за уявленнями праукраїнців, мала вплив на врожай наступного року, приділялось велике значення. Здобування живого вогню, без якого не можна було в найпримітивнішому вигляді зробити нічого – ні затопити в печі для обігріву житла, ні приготувати їжу – закладена та сутність, що живий вогонь посилали боги, цей вогонь є сакральний, взятий, за народними переконаннями, безпосередньо з неба, від Сонця, а тому цьому передувала молитва про благословення на його отримання. Відомий український історик М.Костомаров, проаналізувавши велику кількість історичних джерел про міфологію східних і західних слов'янських племен, зазначав: "...Я гадаю, що Перун, найголовніша божественна істота після Бога Вседержителя на Русі, означав також світлоносне начало; ...та іменується богом грому і блискавки, і вже тому є видозміною поняття про світло"[7]. І в язичницькі, і в пізніші історичні часи в різних культурах побутувало сакральне сприйняття блискавки й грому як стихій, що є втіленням вищих божественних сил. Відгомони таких уявлень можна зауважити у шануванні "святих", "чистих" місць, які "спалив Перун", що у давнину було притаманно й для карпатських горян, низці відомих у різних слов'янських народів звичаєвих настанов (не рятувати людину, уражену блискавкою, не гасити пожежі від блискавки тощо)[8].

Володимир Гнатюк зафіксував традицію молитви гуцулів перед здобуттям вогню – як стихії, яку посилає бог: "Як огонь шанують, видно з того, що коли на полонині пастухи викличуть живий вогонь, звертаються зараз до сходу сонця, вклякають і говорять за ватагом молитву"[9]. Вогонь – це мстивий чоловік, – зауважує учений. Про нього кажуть: "Ми шануємо огонь, як Бога; він нам дорогий гість. Він як розсердиться і візьме, то другому вже того не дасть"[10]. Як його шанують, видно з того, коли на полонині пастухи викличуть живий вогонь, звертаються зразу до

[6]Шмайда М. А іші вам вінчую...– С. 224-225.

[7]Костомаров М. Слов'янська міфологія // Хроніка 2000.– К., 1992.– № 2.– С. 47.

[8]Гузій Р. З народної танатології: карпатознавчі розсліди.– Львів: Інститут народознавства НАН України, 2008.– С. 43.

[9]Гнатюк В. Нарис української міфології / Підготовка та опрацювання тексту Р.Ф.Кирчіва.– Львів, 2000.– С. 161.

[10]Чубинський П.П. Труды этнографическо-статистической экспедиции в Западно-русский край.– В 7 т.– СПб, 1872.– Т. 1.– С. 45. Цит. за: Гнатюк В. Нарис української міфології.– Львів, 1998.– С. 161.

сходу сонця, вклякають і говорять за ватагом молитву, яку закінчують словами: "Допоможи мені, Господи, як єс мені допоміг сю живу ватру розкласти, її і згасити"[11]. Коли вогонь не шанують, він розлючується і спалює хату, як це видно із розмови двох вогнів про дбайливу і недбалу ґаздиню[12].

Звичай здобувати живий вогонь має давні, родо-племінні витоки. Про це згадує, досконало вивчивши народні звичаї Гуцульщини, М.Коцюбинський у повісті "Тіні забутих предків", написаний на багатющому етнографічному матеріалі цього краю: "Тим часом ватра розгоралась на полонині. Повним поваги рухом, **як давній жрець**, підкидав вáтаг до неї сухі смереки..." [*підкреслення наше. – М.Г.*][13].

В божественну природу вогню вірять не тільки праукраїнці чи вікінги, а й давні євреї, яких вражає грозова блискавка, – нею захоплюються з огляду на її подвійну дію: блискавка, яка руйнує, та гроза, що приносить благодатний дощ. Серед старозавітних біблійних образів вогонь посідає особливе місце. Він стає знаменням Господнім, вогонь супроводжує Його появу. Так, Бог укладає союз з Авраамом як "світич полум'яний" (Бут. 15, 17)[14]. В Старому Завіті зазначено і в іншому контексті: сам Живий Бог у вигляді вогненного, палаючого куща, що не згоряв, з'явився Мойсеєві: "І з'явився йому ангел Господній у вогняному полумені посеред куща. Глянув він, аж ось вогнем палає кущ, а не згоряє. (...)А далі: "Я – Бог батька твого, Бог Авраама, Бог Ісаака, Бог Якова". І закрив Мойсей лице своє, боявся бо дивитися на Бога" [Вих. 3, 2, 6]. У пустелі він показує народові шлях, йдучи перед ним уночі вогненним стовпом [Вих. 13, 21]. Він виникає посеред полум'я перед Ісаєю та Єзекиїлом. Ілля возноситься до Бога у вогненній колісниці [2 Цар. 2, 11].

Отож, за християнських часів ранішня (і вечірня) молитва була обов'язковим традиційним дійством перед початком нового дня (та по його закінченні). Як свідчать респонденти, члени родини піднімалися зранку усі разом, і усі разом, усією сім'єю вклякали на коліна і молилися. Потім одягались, батько чи хтось інший із найстарших членів родини здобував живий вогонь[15].

Вогонь, як і людина, має своє житло. Ним була піч – центр домашнього господарства[16], яка безпосередньо пов'язувалась із небесним світом. Піч також вважалась святою, її ласкаво називали "піч-мати", бо годувала і зігрівала усю родину, народжувала хліб – символ Сонця[17]. Наші предки, як зазначив митрополит Іларіон, глибоко вшановували "домове вогнище"[18].

Відколи у різдвяний час запалювався живий вогонь: чи то під кухнею для приготування їжі, чи то свічка – у хаті мала панувати повна гармонія і душевна злагода. І впродовж усіх свят не можна було гніватись, когось ображати, не кажучи вже що сваритись. Ту ж саму традицію в присутності живого вогню, однак ще з дохристиянських часів, зауважує і М.Коцюбинський у згадуваній повісті: "Тоді зібрались до стаї всі вівчарі і **сіли біля живого вогню, щоб в мирності з'їсти** свою першу полонинську кулешу..." [*підкреслення наше. – М.Г.*][19].

Перед Святою вечерею лемки живий вогонь здобували від тертя двох полін – дубових брусків (с. Богуша, північно-західна частина Лемківщини). Це міг робити кожен господар дому сам для

[11]Шухевич В. Гуцульщина: Матеріали з українсько-руської етнології: В 5 кн.– Кн. 2.– Львів, 1901.– С. 191-192.

[12]Чубинський П.П. Труды этнографическо-статистической экспедиции в Западно-русский край...– Т. 1.– С. 45; Знадоби до української демонології.– Т. 2.– Вип. 1, 2 / Зібрав В.Гнатюк // Етнографічний збірник.– 1912.– Т. 33.– С. 464. Цит. за: Гнатюк Володимир. Нарис української міфології...– С. 161.

[13]Коцюбинський М. Тіні забутих предків // Коцюбинський М. Твори: В 3-х т.– Т. 3.– К., 1979.– С. 148.

[14]Ланглуа А., Ле Муане А., Спіс Ф. та ін. Святе письмо в європейській культурі: Біблійний словник.– К.: Дух і Літера, 2004.– С. 51.

[15]Нестор Степан Іванович, 1920 р. н., с. Котань Ясельського повіту.

[16]Нечуй-Левицький І. Світогляд українського народу...– С. 97.

[17]Іваннікова Л. Вогонь // Дмитренко М., Іваннікова Л., Лозко Г., Музиченко Я. та ін. Українські символи.– К.: Редакція часопису "Народознавство", 1994.– С. 44, 45.

[18]Іларіон, митр. Дохристиянські вірування українського народу: Історично-релігійна монографія.– К., 1992.– С. 126.

[19]Коцюбинський М. Тіні забутих предків...– С. 148.

себе, або ж один господар здобув вогонь і поділився зі сусідами[20]. Його здобували і від тертя каменю поблизу сухої соломи – від іскри солома займалася (с. Збоїска Сяноцького повіту)[21], або ж викрешували іскри від вдаряння кресала по камені. Кресало робили з найгрубшого місця коси, а камінь твердої породи шукали на урвищі скель[22]. Звичай здобувати живий вогонь фіксує також дослідник Гуцульщини поч. XIX ст. Раймунд Кайндль у книзі "Гуцули: їх життя, звичаї та народні перекази"[23].

Цей живий вогонь, за віруванням горян, мав велику захисну силу від нечистих духів, усіляких напастей, ворогів, був оберегом родинної злагоди і здоров'я. Від цього вогню запалювали в кухні і в печі, а також різдвяну свічку. Однак ним не можна було запалювати тютюнову люльку (як творіння нечистого). Підтвердження оберегової знаковості живого вогню у житті горян знаходимо у повісті Михайла Коцюбинського "Тіні забутих предків": "Тепер маєм **живий вогонь, а доки ме він горіти, ні звір, ні сила нечиста не озьме́ся маржини та й нас, ирщених**..."; "Полонина починала своє життя **живим невгасимим вогнем, що мав її обороняти од всього лихого**" [*підкреслення наше. – М.Г.*][24]. При обходженні з живим вогнем панувала велика повага у пастухів-гуцулів: "Високий ва́таг, наче дух полонини, обходить з вогнем стоїще. Обличчя в нього поважне, як у жреця... На воротях стоїща, куди мають переходити вівці, ватаг кидає вогонь..."[25].

Світло вогнів, факелів і свічок було необхідною складовою святкування і Юлю в датчан. Темрява жахала, і вважалося, що вона населена духами, відьмами, велетнями і карликами, які становили злу силу і затіювали злі жарти над неуважними людьми. Із приходом християнства на місце давньої релігії давнє свято світла вогнів на честь Одіна стало святом вогнів на честь Христа, "світла світу". Стародавні боги і духи, таким чином, повільно зникли, хоч і не повністю. Святкування смерті стало святкуванням народження[26].

В народному світорозумінні українців є й інше розуміння значення вогню: очищальне. Мені вдалося зафіксувати легенду дохристиянських часів, як Перун "верг" блискавку і спалив двох нечистих духів у вигляді хлопчиків, які робили прикрощі господареві[27]. Бог Грому спалив недобре, нечисте, що було на землі і шкодило людині. Із архаїчними міфологічними уявленнями про бога Грому, зокрема міфом про боротьбу Перуна зі своїм супротивником (Змієм), дослідники пов'язують збережені у слов'ян і балтів вірування та легенди про чорта, який ховається від блискавки в тілі людини чи в дереві[28].

Думка про те, що вогонь, як знак Божий, спалює усе нечисте, проходить і в Старому Завіті [Дан. 7, 11; Мт. 13, 50; Євр. 10, 27; Од. 19, 20; 20, 9, 15]. Один з віршів цієї книги звучить так: "Боязливих же і безвірних, і мерзких, і убивників, і розпусних, і чарівників, і ідолопоклонників, і всіх лжеців – пай їхній в озері, що горить огнем і сіркою..." [Од. 21, 8]: вічний невгасимий вогонь призначений для пожирання того, що не може бути очищене в інший спосіб[29].

Цю очищальну властивість вогню прослідковуємо і в різдвяній обрядовості лемків. Так, після свята Різдва Христового наступає "вимітаний" день. Цей день не те що в кожному реґіоні Лемківщини, а й у кожному селі припадав на різний час і характеризувався різними дійствами. Однак скрізь це дійство символізувало вступ у Новий рік без старих вад, поганих справ (все спалював вогонь) і без будь-якої нечистоти (все вимітали з хати)[30].

---

[20]Галькович Марія Гаврилівна, 1922 р. н., с. Богуша, північно-західна частина Лемківщини.

[21]Кіцера Емілія Семенівна, 1929 р. н., с. Збоїска Сяноцького повіту.

[22]Нестор Степан Іванович, 1920 р. н., с. Котань Ясельського повіту.

[23]Кайндль Р.Ф. Гуцули: їх життя, звичаї та народні перекази.– Чернівці, 2000.– С. 99.

[24]Коцюбинський М. Тіні забутих предків...– С. 147, 148.

[25]Там само.– С. 148-149.

[26]Christmas in Denmark // Christmas Around the World From World Book.– Chicago, 1986.– P. 14.

[27]Горбаль М. Наші Великодні традиції // Лемківський календар на 2005 рік.– Львів, 2004.– С. 29.

[28]Див.: Гузій Р. З народної танатології: карпатознавчі розсліди...– С. 86.

[29]Ланглуа А., Ле Муане А., Спіс Ф. та ін. Святе письмо в європейській культурі: Біблійний словник...– С. 52.

[30]Шмайда М. А іші вам вінчую. Календарна обрядовість

Однак, за іншою версією, звичай спалювати солому із долівки пояснювали тим, що померлі предки завжди віддячують живим за різдвяний вогонь, а дерева в саду, обдимлені від вогню, будуть краще плодоносити[31]. На другий день свят, "на Богородицю, виносят солому, щоби зерно вельки ся родило"[32], і спалюють її в саду, "жеби било вельо садовини"[33].

Підтримували живий вогонь на Лемківщині, за свідченням респондентів, від Різдва аж до Йордану. Однак із розвитком промисловості в ужиток лемків входять фабричні сірники, і вже зі серед. XX ст. давня родо-племінна традиція здобування живого вогню тратиться. Але усі апотропеїчні функції вогню в різдвяній обрядовості лемків й надалі продовжують жити.

Із здобуттям незалежності в Україну прийшла нова традиція отримання живого вогню – вифлеємського, як символу самого Ісуса Христа. Цей живий ("благодатний") вогонь, який щорічно на Великдень сходить у храмі Гробу Господнього в Єрусалимі, постійно горить у Вифлеємі на тому місці, де народився Христос. "І годилося, – як пише Дмитро Туптало, – в... день недільний народитися Христові, у той же-бо день сказав Бог: "Хай буде світло, і було світло". У той день і саме Світло це неприступне світові хай засіяє"[34]. Отож вифлеємський вогонь, як символ самого Ісуса Христа, світла нової доби людства, через країни Європи приносять в українські храми, звідки кожен, хто того бажає, несе до своєї домівки, запалює ним різдвяну свічку, де є така традиція – несе на цвинтар, щоб запалити свічку на могилах родичів, у селах – обходить із свічкою довкола хати, обійстя, худобу.

Віра в очищувальну силу вогню у народі виражена в розповсюдженому переконанні, що полум'я свічки як апотропей відганяє нечисту силу і страхітливі примари, зокрема і від умираючого. Ця очищувальна (катартична) сила вогню є настільки великою, що перекриває злу усі канали доступу до людини чи тварини. Звідси і ритуальна роль свічки як символу світла, спроможного протистояти будь-яким силам зла, захистити людей і тварин від недуг та різних напастей протягом року[35].

Ту саму захисну силу мало полум'я запаленої свічки, з якою у деяких місцевостях Лемківщини господар, разом з кутею (ложкою чи іншою міркою), а також хлібом та медом, перш, ніж засісти до Святої вечері, тричі обходив довкола хати[36]. Отже, запалена свічка, разом з іншими компонентами, виконує сакралізовану оберегову функцію усього господарства. Коли господар дому з дітьми перед Свят-вечірньою трапезою обходив усю свою живину у стайні з метою її почастувати і кликати на коляду, то обов'язково брав свічку чи ліхтарню із живим вогнем. І тут уже усі ті апотропеїчні властивості живого вогню переносилися на худобу – захищали від босорок, лихого ока, хвороби і хижого звіра. (Нести світло до стайні було великою честю для дитини, бо було повір'я, що хто несе свічку, "той буде мати щестє до шукання грибів вліті"[37]).

Отож, свічка була обов'язковим атрибутом Свят-вечірньої трапези. Свята вечеря розпочиналась із запалення різдвяної свічки: коли до хати внесуть сіно, солому, тоді "ґаздиня, чистенько вбрана, весела, застеляє обрусом білий стіл, на ньому кладе велику булку, білий і чорний хліб, на тарілочці вінок часнику, на другій – просфору. На чорному хлібі ставлять велику свічку"[38]. Подекуди різдвяну свічку застромляють в горнятко зі збіжжям[39], яке весною вимішують з посівним

русинів-українців Чехо-Словаччини...– С. 221.

[31]Кутельмах К.М. Календарна обрядовість // Гуцульщина: Історико-етнографічне дослідження.– К., 1987.– С. 291.

[32]Буґера Іван, отець. Звичаї та вірування Лемківщини...– С. 23.

[33]Мушинка М. Календарні обряди та поезія // Лемківщина. Земля - люди - історія - культура.– Т. 2.– Нью-Йорк; Париж; Сидней; Торонто, 1988.– С. 296.

[34]Туптало Д. Житія святих (четьї мінеї).– Т. 4 (грудень) / Переклад Дарії Сироїд.– Львів: Свічадо, 2007.– С. 527.

[35]Мовна У. Звичаї та обряди українських пасічників Карпат і Прикарпаття.– Львів, 2006.– С. 134.

[36]Schnaider J. Z życia górali nad-lomnickich // Lud.– Lwów, 1912.– № XVIII.– S. 208.

[37]Щерба Анна Омелянівна, 1927 р. н., с. Світржова Руська, центральна Лемківщина.

[38]Зошак М. Свят-вечір і народні повіря // Наш Лемко.– 1937.– Ч. 1.– С. 10.

[39]З лемківських народних звичаїв // Наш Лемко.– 1934.– Ч. 1.– С. 6.

зерном, щоб добрий урожай був у новому році. Господиня накладає одну страву за другою на стіл, кожна – в окремій мисці. Посередині столу лежить хліб, біля нього – застромлена свічка. У подекуди на Лемківщині пшеницю, в яку мали застромляти свічку, готували за два тижні до Різдва. Її заливали водою в горнятку і на Різдво зелені пагони завдовжки в 10 см були чудовою прикрасою різдвяної свічки[40]. Залежно від місцевих традицій свічку запалювали господар або господиня.

Цікаве обрядодійство зі свічкою, яка призначалась для Свят-вечірньої трапези, зафіксоване від жителя с. Струбовисько Ліського повіту. Перед тим, як її використовувати за призначенням, господар дому купав у ріці. Це виглядало таким чином: вся родина йшла на ріку митися. Попереду – господар дому (батько), несучи в руці запалену свічку, під пахвою – сніп збіжжя (вівса), за батьком – уся челядь. По дорозі до річки молилися. Батько гасив свічку (або її уже вітром задуло), занурював у воду (купав у ріці), мочив сніп, потім усі милися і хутенько повертались додому (ходили на ріку босоніж)[41].

Якщо умивання людей перед Святою вечерею означало очищення – від гріхів та хвороб, оновлення, набуття статусу нового, то купання свічки і снопа – освячення цих речей через водну стихію, яка все очищує.

Окрім того, що різдвяна свічка призначалась для живих членів родини, друга засвічена свічка, яку ставили на підвіконня, була засобом для освітлення шляху померлим на Вечерю до родини з потойбічного світу, до тієї домівки, яка була їм рідною за життя, аби вони не заблукали в непроглядній темряві, і служила дороговказом у їх тривалій та нелегкій мандрівці. Це дійство ґрунтувалось на щирих віруваннях у реальність такого приходу "далеких" гостей. Згідно з народними тлумаченнями, як "...світитьсі свічечку, тоді вечеріють души"[42].

[40]Шмайда М. А іші вам вінчую. Календарна обрядовість русинів-українців Чехо-Словаччини...– С. 168.

[41]Лазоришин Галина Федорівна, 1931 р. н., с. Струбовисько Ліського повіту.

[42]Левкович І. Українські народні різдв'яні звичаї.– Лондон, 1956.– С. 19.

Аналогічна традиція виставляння на підвіконня запаленої свічки присутня і в різдвяній обрядовості датчан. Коли усі сядуть за стіл, мати ставить запалену свічку на підвіконня (дотримуючись давнього звичаю) – як знак запрошення на вечерю усіх подорожніх, хто міг би проходити повз цю хату, тому що у цю ніч ніхто не може бути засмучений[43].

Традиція виставляння засвічених свічок на підвіконня для освітлення шляху подорожуючим асоціюється із єврейською традицією паління свічок на свято Ханука. Єврейське древнє свято Ханука припадає на початок зими. В кожному домі господарі світять дев'ять свічок – "вісім днів і одна служниця, яка їм допомагає". Ті свічки ставлять на вікно або біля дверей, щоб перехожі, які йдуть в темряві уночі, побачивши світло, просвітились його світлом.

У Данії запаленням свічок відзначають і саме наближення Різдва[44]. У першу неділю чотиритижневого посту (адвенту) у зелений вінок із хвої або іншої зеленої рослини, наприклад, омели (прикрашений штучними прикрасами), який кладуть на кухонний стіл або підвішують над ним, встромляють чотири рівновеликі красиві білі або червоні свічки. Тоді ж запалюють першу з них. Після того, як деякий час свічка погорить, її гасять. В другу неділю адвенту запалюють першу і другу свічки. У третю неділю – відповідно першу, другу і третю свічки. І в останню неділю світять усі чотири свічки.

Таке поступове світіння свічок означає випалювання темряви і освітлення шляху для гостя, який іде, який уже в дорозі, який наближається – маленького Божого дитяти Ісуса.

У багатьох селах Лемківщини свічку, яка горіла на столі під час Вечері, зразу не гасили, а ставили на вікно, щоб деякий час там горіла. У с. Присліп Ліського повіту була така традиція: на тарілку з ложкою клали окраєць хліба і засвічували другу свічку. Цей прибор, призначений для душ померлих, ставили або на куті стола, або на вікні, щоб ті могли легко знайти свою домівку[45].

[43]Christmas in Denmark // Christmas Around the World From World Book...– P. 14.

[44]Ibid.– P. 11.

[45]Вишневська Марія Юріївна, 1935 р. н., с. Присліп,

Від респондентки зі с. Богуша Новосанчівського повіту вдалось записати рідкісне свідчення про Вечерю із душами померлих при задіянні свічок, яке є одиничним явищем і цілком не має ніякого відношення до загальнонаціональних традицій. На нашу думку, це явище спіритизму було притаманне саме тій родині, представниця якої це й оповідала. Однак, зважаючи і на такі рідкісні обрядодії, ми зобов'язані їх зафіксувати, оскільки вони, все ж, були. Отож, у родині респондентки[46] на Святу вечерю готували, як звичайно, усі 12 страв, в тому числі і кутю. Для померлих варили рис (13-ту страву), розкладали в мисочки для кожного померлого, поряд ставили келішок з горілкою. Засвітивши свічку, родина молилась за столом, потім батько виголошував імена кожного, хто помер в цій родині: "Споминаю тебе, Петре", "Споминаю тебе, Степане", "Споминаю тебе, Анно" і так далі. При тім діти куштували із кожної тарілочки рис, яка була призначена для померлих Петра, Степана, Анни тощо. (Ці тарілочки з рисом та келішки з горілкою стояли на столі три дні, потім батько давав кашу худобі). Батько запалював три свічки і давав їх трьом дітям, розставляючи їх зліва, справа і посередині від дверей. Вся челядь ставала також півколом, обличчям повернута до дверей. Батько відчиняв двері, в тому числі і на двір, і казав усім мовчки очікувати померлих, які зараз прийдуть. Коли відчинив сінешні двері, то наказував псові не гавкати, "бо прийдуть свої". "І пес не гавкав". Очікували п'ять, п'ятнадцять хвилин, чи навіть пів години, аж поки тарілки з рисом не почали дрижати. Тоді батько каже, що "вже прийшли". Діти гасили усі свої три свічки, відводячи рукою дим до дверей. Челядь засідала до столу і починали вечеряти.

У Данії відзначення дохристиянського Юлю було також пошануванням душ померлих. У найдовші найтемніші ночі душі померлих, за тодішнім віруванням датчан, поверталися назад додому, а тому у кожній родині на вікні запалювалась різдвяна свічка, щоб душа померлого родича не блукала, а сміливо йшла до родинного світла[47]. Щодо тривалості горіння запаленої свічки, в українців переважав погляд, що вона повинна світитись цілу ніч. Водночас, лемки категорично обмежували час горіння свічки лише Вечерею: її гасили зразу ж після Вечері, до того ж, це міг робити будь-хто[48]; або ж свічка повинна була горіти, поки сама не погасне.

У деяких селах Лемківщини була традиція перед Святою вечерею, як починало смеркати, посилати когось із членів родини на цвинтар і запалювати свічки на усіх гробах рідні. Переважно це робив дорослий хлопець. Повернувшись, він казав, що позасвічував усім померлим[49]. Ця традиція, за спостереженнями автора цієї статті, поширена і в Галичині. Звичайно, все залежало від погоди: якщо перед Різдвом дуже не позакурювало, то йшли і запалювали на могилах свічки, якщо ж не годен було добратись до цвинтаря (через сніги), то не йшли.

У с. Пукові Івано-Франківської обл. зафіксована традиція паління свічок на цвинтарях не перед, а після Святої вечері. Це, зокрема, барвисто описує у своїх спогадах родичка владики Володимира Стернюка Тетяна Криницька (зі США): "По Вечері ціле село вирушало на гроби. Серед темряви зимної ночі цілий цвинтар горів полум'ям свічок. Люди молилися, приносили потрави [*святкову їжу. – М.Г.*], ділилися святочним настроєм Різдва зі своїми найближчими – тими, що на землі, і тими, що ту землю покинули"[50]. Коли вогонь символізує очищення, то свічка передає ідею каналу зв'язку з Богом, Небом, іншим світом, вогню молитви, – вона ніби молиться за людей[51].

У багатьох селах на Лемківщині було багато повір'їв, пов'язаних зі гасінням свічки, які сто-

повіт Лісько.

46 Галькович Марія Гаврилівна, 1922 р. н., с. Богуша Новосанчівського повіту.

47 Christmas in Denmark // Christmas Around the World From World Book...– P. 7-8.

48 Гоцко Степан Іванович, 1937 р. н., с. Балутянка Саноцького повіту.

49 Вишневська Марія Юріївна, 1935 р. н., с. Присліп, повіт Лісько.

50 Дмитрух Севастіян, ієромонах. Життя як подвиг для Христа.– Львів, 2007.– С. 91-91.

51 Символы, знаки, эмблемы: Энциклопедия / Авт.-сост. В.Андреєва, В.Куклев, А.Ровнер.– Москва, 2004.– С. 445.

сувалися врожайності, добробуту свійської птиці, людської долі, дівчачої долі стосовно заміжжя тощо. Так, під час вечері слідкували, чия тінь від свічки на стіні виявиться найдовшою, той найдовше поживе, а в кого не буде тіні, той вже не дочекає других свят. Як світить ясно – буде добрий рік, а коли блимає й темнявіє – не буде великого гаразду. У с. Дубрівці на щасливий рік ворожили, споглядаючи на полум'я різдвяної свічки: якщо свічка при Вечері світиться ясно, то буде добрий рік, а коли блимає й темнявіє – не буде великого гаразду[52]. Подібне повір'я зафіксоване і в Галичині, тільки зі самого Різдва: "Як на Різдво в церкві сьвітло тріщит, як ґноти в сьвічках на престолі пирскают, то буде громове літо"[53]. У деяких селах під час Святої вечері свічку довго не палили, щоб град не збивав збіжжя при його цвітінні[54]. Коли її гасили, то слідкували, куди іде дим. Як дим від погашеної свічки кружляє над столом – буде весілля, якщо йде до дверей – як дим іде до образів, то буде довго жила"[55], якщо кружляє над столом – буде в хаті весілля. До весілля віщував дим від погашеної свічки, що йде до печі[56], розійдеться по хаті чи піде вгору. На Сяніччині у с. Явірнику дим, що стелиться до печі, віщував хрестини[57].

Традиційне світіння свічок в унікальній країні півночі Данії розпочинається задовго до Різдва, із настанням адвенту – чотиритижневого посту, який відповідає українській Пилипівні. Датчани світять тисячі свічок, щоб розігнати сутінки і темряву[58]. Вони спалюють так багато свічок, що нація розтрачує більше свічок на душу населення, ніж будь-яка інша країна у світі. У Данії різдвяні свічки світять у будинках, школах, в усіх державних установах і, звичайно, церквах, а також обов'язково – на ялинках. У кожному датському домі і в кожній церкві ялинка горить сотнями свічечок, від чого створюється незвичайна магія Різдва. (У Данії свічки ніколи не замінювались на електричні лампочки, що вважається відхиленням від доброго смаку). В Америці запалена свічка могла б, найімовірніше, розглядатися як дивацтво, якщо не виразна небезпека пожежі. Однак у Данії звичай запалювання свічок, щоб прогнати темряву, створити малу атмосферу тепла і затишку є дуже давнім, набагато давнішим звичаєм, ніж Різдво.

Лемківська ж, як і взагалі українська традиція світіння свічок на ялинках (символі духу лісів) чи солом'яних павуках, підвішаних до стелі (символі духу землі-житниці) втратилась взагалі. Тут на замін прийшло електричне освітлення, яке нічого не має спільного із корінними традиціями народу.

Висновки. Отож, із традиційних різдвяних обрядів лемків як однієї з етнографічних віток українців, а також народів півночі датчан видно, що ці традиції наклались на дохристиянські празники Коляду в праукраїнців та Юль у датчан – на честь світлих богів літа й тепла: сонця, грому, блискавки, літньої хмари й дощу. Ці обряди відбуваються задля двох літніх стихій – світлавогню і води-дощу. В них народ святкує початок нового хліборобського циклу, благаючи собі у різноманітних ритуальних дійствах та магічних піснях-замовляннях (колядах) до небесних сил усіляких життєво необхідних гараздів – "жита, пшениці і всякої пашниці", "щастя, здоровля в тім домі!".

Вогонь як природна стихія (проекція сонця, грому, блискавки), яка мала вплив на врожай наступного року, за уявленнями праукраїнців, сакральний, взятий безпосередньо з неба, від Сонця, його посилали боги. А тому перед здобуванням живого вогню передувала молитва про благословення на його отримання. І відколи у різдвяний час запалювався живий вогонь: чи то під кухнею для приготування їжі, чи то свічка – у хаті

[52]Зошак М. Свят-вечір і народні повіря...– С. 10.

[53]Пастернак Я. Звичаї та вірування в с. Зіболках Жовківського повіту // Матеріяли до етнології й антропології. Видає Етнографічна комісія наукового товариства ім. Шевченка у Львові.– Т. XXI-XXII.– Ч. 1.– Львів, 1929.– С. 329.

[54]Blin-Olbert D. Rok obrzędowy u Łemków // Łemkowie w historii i kulturze Karpat / Pod red. Jerzego Czajkowskiego.– Wyd. II.– Sanok: Muzeum Budownictwa Ludowego w Sanoku, 1994.– Cz. 2.– S. 319.

[55]Буґера Іван, отець. Звичаї та вірування Лемківщини.– С. 21.

[56]Різдвяні звичаї в Карпатській Україні // Наш Лемко.– 1939.– Ч. 1.– С. 5.

[57]Тхір Л. Різдвяні звичаї в Явірнику...– С. 6.

[58]Christmas in Denmark // Christmas Around the World From World Book.– Chicago, 1986.– P. 7-8.

мала панувати повна гармонія і душевна злагода. І впродовж усіх свят не можна було гніватись, когось ображати, не кажучи вже що сваритись.

На прикладі використання живого вогню у різдвяній обрядовості лемків та інших народів простежується тяглість корінних родових національно-етнічних традицій: за часів язичництва – пошанування вогню, який посилає язичницький бог.

Живий вогонь добувався тертям двох взаємно перехресних предметів – камінь і кресало, дерев'яних брусків тощо, і саме там, де було перехрестя, з'являлась іскра Божа, – то він став символом світла, життя і ранніх християн, оберігав людину від нечистої сили тощо. Сучасний християнський світ пошановує у різдвяній обрядовості живий вогонь, який постійно підтримується у Вифлеємі у місці, де народився Христос, і розноситься у цей різдвяний час по всьому світові.

В народному світорозумінні, окрім благотворної сили вогню, є й інше розуміння його значення: очищальне. Бог грому спалю недобре, нечисте, що було на землі і шкодило людині. Різдвяна солома, якою була встелена долівка упродовж різдвяних свят, акуратно прибирається і усе спалюється, щоб вступити у новий хліборобський цикл чистим, новим, щоб почати нове життя. Віра в очищувальну силу вогню у народі виражена в переконанні, що полум'я свічки як апотропей відганяє нечисту силу і перекриває злу усі канали доступу до людини чи тварини. Звідси і ритуальна роль різдвяної свічки як символу світла, спроможного протистояти будь-яким силам зла, захистити людей і тварин від недуг та різних напастей протягом року. Цим пояснюються такі ритуальні дійства, як обхід господарів зі світлом (свічкою) довкола хати чи усього обійстя перед Святою вечернею, обхід живини, і, звичайно, паління свічки упродовж Свят-вечірньої трапези тощо.

Окрім того, що різдвяна свічка призначалась для живих членів родини, її світили на підвіконні для освітлення шляху померлим, які мають повернутися на Вечерю до родини з потойбічного світу, до тієї домівки, яка була їм рідною за життя, аби вони не заблукали в непроглядній темряві, і служила дороговказом у їх тривалій та нелегкій мандрівці. Це дійство ґрунтувалось на щирих віруваннях у реальність такого приходу "далеких" гостей як усіх українців, так і датського народу, різдвяні традиції якого ми порівнюємо. Окрім того, у Данії запаленням свічок відзначають і саме наближення Різдва. У кожну неділю чотиритижневого посту (адвенту) запалюється перша, а потім і наступна із усіх чотирьох свічки. Таке поступове світіння свічок означає випалювання темряви і освітлення шляху для гостя, який іде, який уже в дорозі, який наближається – маленького Божого дитяти Ісуса.

Первісна семантика запаленої свічки на Святий вечір є архаїчною за змістом й пов'язаною зі сприйняття Різдва як язичницького свята, часу зимового сонцевороту. Полум'я свічки виступало проекцією сонячного проміння. Це підтверджує збережений до середини минулого століття звичай запалювати свічку за допомогою живого (сакрального) вогню, взятого, як уже вказувалось, за народним переконанням, безпосередньо з неба, від Сонця. Тому, засвічуючи свічку, господар промовляв: "Світи, праведне сонце, святим душечкам і нам живим, грій землю-матінку, наші ниви, нашу худібку!"[59]. Народне тлумачення феномену запаленої на Святу вечерю свічки поч. XX ст. як символу Вифлеємської зірки ґрунтувалося вже виключно на християнських світоглядних категоріях. І не зважаючи на різні варіації її використання: свічка, встромлена в хліб чи в горнятко з зерном ототожнюється із вечірньою зірницею, що сповіщає про народження Сина Божого, засвідчує про нову грань християнської інтерпретації. А вифлеємський вогонь, який через країни Європи приносять в українські храми, звідки кожен, хто того бажає, несе до своєї домівки, запалює ним різдвяну свічку, де є така традиція – несе на цвинтар, щоб запалити свічку на могилах родичів, у селах – обходить із свічкою довкола хати, обійстя, худобу тощо є символом самого Ісуса Христа, світла нової доби людства.

[59]Килимник С. Український рік у народних звичаях в історичному освітленні.– К., 1994.– Кн. I.– Т. 1, 2.– С. 25.

Статті



Петро ЗБОРОВСЬКИЙ

РІЗДВЯНИЙ ЦИКЛ СВЯТ ЗА ТРАДИЦІЄЮ СЕЛА ВЕРХНЄ ВИСОЦЬКЕ НА ТУРКІВЩИНІ

Petro ZBOROVSKY. On Cycle of Christmas Festivals after Tradition of Verkhnye Vysotskye Village in Turka Region.

Різдвяні свята найбільш бажані, найбільш очікувані, найбільш тривалі і найбільш веселі. Їх наближення чути заздалегідь. На початку січня починається масовий забій свиней. Кругом дими від вензіння ковбас, шинки і сала. Адже надходять м'ясниці. Потім по селу лунають глухі, але досить відчутні звуки – товчки. Це газди товчуть пшеницю для майбутньої куті. Переддень Різдва особлива пора для усіх селян. Усі чекають чогось незвичного. Ранком 6 січня біжать до річки, потоку чи криниці молоді ґазди і хлопці-підлітки. Вони миються холодною водою, видають у воду металеві гроші й промовляють:

– Щоб ми і уся наша родина були здоровими як ця вода і при грошах цілий наступний рік. Так промовляють тричі.

6 січня, напередодні свят-вечора уся челядь має багато роботи. Зранку ґазда годує і напуває худобу і робить то ретельно й щедро, бо вночі прийдуть ангели й Ісус Христос і будуть питати кожну тварину – чи її годують? Чи її напувають? Чи її доглядають? Адже Христос народився у стайні і саме худоба зігрівала його своїм диханням у перші хвилини життя.

Жінка у цей же час готується розкласти у печі вогонь. Їй треба приготувати 12 страв – тому вогню треба багато. У цей день можна палити лише сухе й власноручно зрізане й порубане дерево. Дерево, яке приніс потік у цей день палити не можна, бо ніхто не знає чиє воно. Може то дерево бідної вдови, а може і крадене. Хто то знає? Тому палять лише те дерево, яке господар зрубав власноручно. Перед тим, як запалити в печі вогонь, господар бере свячене зілля, яке святилось на Маковея і на Спаса, кладе його на металеву сміттярку, жінка додає трохи минулорічного свят-вечірнього вугілля і запалює це мовлячи:

– Боже, благослови!

Цим запалює вогонь у печі і готує свят-вечірні страви. Дрова мають бути сухими й укладені так, щоби їх було легко запалити й щоби горіли вони цілий день. Сирими дровами користуватись не можна. Вони погано горять, а дути в цей день не бажано. Люди вірять у те, що як дути напередодні Свят-вечора, то буде дута земля на городі і в полі (киртина пориє), буде дуте тіло челяді (чиряки з'являються на тілі).

Коли вогонь розгорівся, господар бере на металеву сміттярку трохи грані, додає до грані ладану або різних пахучих трав чи хвої й обкурює димом хату, потім стайню та інші господарські будови. Це для того, щоби вигнати нечисту силу з хати і обійстя. Залишки вугілля після обкурення господар заносить до хати і ставить у куточок так, щоби на нього ніхто не наступив і не перекинув. А після вечері висипає ті залишки у піч. Викидати грань на двір не можна, бо вона свячена.

Протягом дня ніхто не має сваритись чи вимовляти нечемні слова. В сім'ї має панувати цілковита злагода, взаємоповага й любов.

Готуючи свят-вечірні страви господиня наливає у відро з водою і кожну каструлю трохи свяченої води, це робиться для того, щоби освятити воду й посуд і вигнати звідти нечисту силу. Коли готові страви будуть подавати на стіл, їх також окроплять свяченою водою, освятять їх.

У цей день приділяють увагу і саду. Тут є варіанти. Якщо в сім'ї немає дітей, або вони вже дорослі і роз'їхались по світу, то ґазда з ґаздинею ідуть у садок, ґазда бере до рук сокиру замахується на яблуньку і грізно каже:

– Чи будеш родити рясні і соковиті яблучка?

– Буду, – жалібно мовить жінка, – не рубай мене. Я родитиму великі і смачні яблука.

Так повторюється тричі. Потім те саме відбувається біля кожного фруктового дерева. Якщо в сім'ї діти, то батько іде в сад з дітьми. Якщо в сім'ї є парка дітей-підлітків, то вони ідуть в сад без дорослих, а відбувається усе так само. Потім ґазда, а часом і діти, якщо вони старшенькі,

беруть солому, вівса чи жита, роблять з них перевесла й обв'язують ними дерева. При тій роботі відбувається такий діалог:

– Чи зацвіло? – питає батько.

– Зацвіло, зацвіло. як молоко! – відказують діти.

Це символізує бажання плодоношення садовини...

Під стріхою хати або стодоли висять підвішені мішечки з насінням городніх культур: маку, капусти, кропу, петрушки, моркви тощо. Насіння не боїться морозу, колись його висівали 6 січня. Як танув сніг навесні, насіння набухало, осідало разом зі снігом, а коли торкалося землі, то вже було готове до проростання. Зараз вже так не роблять, зараз насіння городини кладуть уже у теплу землю. Насіння висить під дахом, а мама нагадує дорослим, дітей поучає, що цього не можна торкатися руками, бо може попсутися. З капусти стане бруква, буряк піде у стовпець і таке інше.

Так у різних турботах минає пів дня. Вже й надвечір'я підходить. Ґазда знову ретельно обходить худобу, годує, напуває, чистить з-під неї, а потім йде до хати і на радість дітям ставить ялинку. Діти гуртом прикрашають її і стоїть вона в хаті до Стрітення, до 15 лютого. Ялинка символізує настання Нового року, так і народження Ісуса Христа. 6 січня за астрологічним календарем – час найбільшого зимового протистояння сонця. Від 7 січня сонце вже повертає на весну. Це вже Новий рік. Ісус Христос прийшов на світ саме у перший день Нового сонця, Нового року. Це кульмінаційна точка зими. 15 лютого – Стрітення. Це весняне протистояння сонця. Від того дня сонце вже різко повертає на весну, на тепло...

Вже й надвечір'я настало. Господар уважно дивиться, чи не засвітила ще Зірниця. Як засвітила, тоді ґазда вносить до хати Сніп (Дідух), а у Верхньому Висоцькому його називають "Король". Короля роблять з соломи вівса з колосками. Для цього ще літом під час жнив скошують збіжжя ще не достиглим. Це робиться для того, щоб не осипалось зерно. Зберігають його до Різдва і на свята роблять з нього Короля. Король – це звичайний сніп вівсяної соломи з колосками і зерном, перев'язаний перевеслом. Чим повніший колос у Короля, тим більше підстав сподіватись вагомого врожаю наступного літа. Заносить Короля до хати найстарший мужчина сім'ї. Його супроводжують діти, від одного до трьох дітей. Діти несуть у руках отаву чи сіно, кладуть усе на стіл. На отаву кладуть Короля і роблять підвищення для колосків, як для голови.

Коли процесія з Королем і отавою зайшла до хати, то вони вперше мовлять:

– Христос рождається!

– Славімо Його, – відповідають усі, хто є в хаті.

– Христос рождається!

– Славімо Його!

– Христос рождається!

– Славімо Його!

Ґазда кладе Короля на стіл колосками до страв. Король на Святвечірньому столі символізує Ісуса Христа. Його не ставлять, а власне кладуть лежачи, бо так лежав на сіні Ісус Христос. Потім ґазда і діти вносять до хати солому і застилають нею підлогу. Мама нишком кладе у солому горішки, яблука, цукерки. Діти бавляться. Беруть палиці, з якими літом ходили по гриби, імітують пошук грибів і при тому промовляють:

– Я глип – там гриб, я сів – там сів, я ліг – там міх!

Імітуючи пошуки грибів діти знаходять у сіні ласощі. Дивуються знахідкам – і це спонукає їх шукати ще. Діти вважають так: хто більше знайшов ласощів, той більше знайде влітку грибів.

У цей час господар обв'язує ніжки стола ланцюгом. ланцюг має бути металевим і, по можливості, грубим. Це символ того, що сім'я буде міцною і ніхто не відійде від дому. Кладуть на стіл і інші металеві предмети, як то сокиру, молоток, пилку та інше.

Поки діти бавляться у соломі, ґазда вовтузиться із залізяччям, а жінка тим часом ловить курку, заходить з нею до хати, тримаючи її в руках, підскакує з нею і квокче, імітуючи голос курки. Якщо квокче курка, то квокчуть вони удвох, і це вважається найкращим для того, щоби цілий рік кури неслись і виводили курчат.

Якщо на ґаздівстві є ягнятко, господар заводить його до хати. Ягнятко – символ лагідності і покори. Якщо нема ягнятка, заводять телятко чи навіть молодого песика і при тому мовлять:

– Дай Боже, щоби мені увесь рік добре велась худоба і щоби я не попускав свою господарку.

По тому господар імітує рухами різні господарські роботи. Стає посеред хати і робить рухи, ніби косить, потім імітує, ніби рубає дрова чи виконує якусь іншу господарську роботу і промовляє:

– Щоб мені руки не боліли і щоби я був вправним ґаздою цілий рік.



Виконавши імітацію господарської роботи, ґазда бере мак-самосій, по-сільському його називають хруставець. Він дуже дрібний і має темний колір, майже чорний. Мак освячений. Ґазда бере торбину з маком, тричі обходить хату, усі господарські прибудови. а потім і навколо усього обійстя, але не виходячи за паркан і розсіває мак жестом від будови і від себе. Це робиться для того, щоби відігнати нечисту силу. Люди вірять у те, що нечиста сила, відьма, годованець чи ще щось таке, не може прийти попри мак, не визбиравши його до зернини. Мак дуже дрібний і його багато, отже нечисть буде збирати ті зернини цілий рік, а там і нового накидають. Розсипавши мак, господар заходить до хати і мовить:

– Христос рождається!

– Славімо Його, – відповідають усі, хто є у хаті.

Так мовиться тричі.

Коли господар обходить хату, обсипаючи навколо маком, то проходячи коло вікна зупиняється, стукає у вікно і питає:

– Що вечеряєте?

– Срібло й злото! – відповідають йому з хати.

– А гризунам що лишаєте?

– Сміття і болото!

Це робиться для того, щоби гризуни не їли овочі і збіжжя.

Так у турботах проминув день і настав час Святої вечері. Уся сім'я збирається в кімнаті, де накритий стіл. На столі Король, у нього вп'ята свячена свічка. Вогонь свічки з тіла короля символізує життя, яке дав Син Божий людям і усьому живому. Біля Короля баночка з медом, щоби життя було солодким і приємним. Часник, щоби усі були здорові й сільничка з сіллю, щоби їжа завжди була смачною, а також Керечун – як символ сонця і життя. Керечун – це великий круглий хліб, обв'язаний навхрест свяченим лляним повіслом. Повісло (шнурок) освячують у церкві перед святи вечором, зберігають цілий рік. Як хто з челяді чи маржини (худоби) захворіє, то його обкурюють запаленим повіслом. Особливо це помагає при такій хворобі як "ружа" (почервоніння). Роблять три маленькі колечка зі свяченого повісла, кладуть на хворе місце лляну рубатку, а на рубатку кладуть три запалених колечка з святого повісла і почервоніння (ружа) після того щезає.

Перед тим, як сісти за стіл, господиня вносить до хати відро води. Це має бути найбільше відро, яке є на ґаздівстві і воно має бути по вінця наповнене водою. Ґаздиня ставить воду під стіл, поміж залізяччя і промовляє:

– Щоби наша корова давала стільки молока щодня, скільки води є у цьому відрі!

І так тричі.

Після того вся сім'я стає навколішки біля накритого столу і молиться.

Починає ґазда:

– "Рождество Твоє, Христе Боже". За ним співають усі. Потім тричі мовлять "Отче наш", "Богородице Діво" і "Вірую", а інколи ще й 90-й псалом. Після того мовлять молитву до Святого Духа – "Да воскресне Бог". І вже потім сідають за стіл. Коли сідають, то перед тим обов'язково здувають місце, де кожен має сидіти. Кажуть, що тут можуть сидіти душі померлих і їх треба здути, щоб не сісти на них. Коли сіли за стіл, то тихенько знімають взуття і торкаються ногами металевих предметів, які під столом і тихенько кожен промовляє:

– Щоби у цьому році я і уся наша родина були такими здоровими, як і те залізо, якого я торкаюсь своєю ногою (і так тричі)...

За столом має бути уся сім’я, у тому числі і немовлята. Хто сидить сам, хто на колінах у дорослих, а хто у пелюшках на руках у мами чи бабусі. Хто з челяді відсутній, у війську чи ще з якоїсь причини, то йому також кладуть столові прибори і роблять місце за столом. На столі не може бути нічого гострого – ні ножа, ні виделки. Тільки ложки і бажано дерев’яні. Хліб нарізають у другій кімнаті. Ніж і усе гостре – то є знаряддя насильства і тому за святвечірнім столом бути не можуть. Коли усі за столом, ґазда благословляє трапезу і після того починають вечеряти. Найперше вживають мед. Він є 12 разів освячений протягом року, на усіх рокових (найбільших) релігійних святах. Потім коштують кутю з пшениці, маком, горіхами і медом.

На Святий вечір п’ють більше виноградне вино, горілку менше, а подекуди і зовсім не вживають. Це тому, що Ісус Христос і апостоли вживали лише виноградне вино. А як де і п’ють горілку, то з медом. Не п’ють рідини. Узвар із фруктів навіть не варять, бо його ніхто не буде пити. Люди вірять у те, що як на Святий вечір не пити рідини, то не будеш пити літом під час польових робіт. На свят-вечірньому столі є 12 страв з бульби, інших овочів і муки. Це – пироги з бульбою і капустою, овочеві салати, гриби і грибні страви тощо. Усе це заправлено рослинним жиром.

Якщо в сім’ї хтось помер протягом року, то йому також ставлять столовий прибор і накладають їжу, наливають вино, і так усе стоїть до ранку...

По вечері починають колядувати, і першою колядою завжди є: “Бог предвічний”. Зачинає коляду батько, усі хто є в хаті підхоплюють спів і далі вже колядують разом. Коли наїлись, наколядувались – діти ідуть відпочивати, а дорослі не сплять. Ґаздиня посуд не миє. Вона бере ложки, складає їх докупи, зв’язує повіслом й кидає під стіл на ніч. Це для того, щоби сім’я трималась купи і щоби худоба не розбігалась на пасовиську влітку. По вечері свічку не задувають, а затискують вогонь пальцями. Дути не можна. Як затиснув ґазда вогонь на свічці, усі дивляться куди піде дим. Як до гори й до середини хати – то на добро і прибуток. Якщо до низу й до дверей – то на погане, може й на смерть.

По вечері ніхто не спить. Світло світиться в усіх кімнатах. Опівночі починається всеношна служба на Різдво Христове.

Коли господар прийшов з церкви, то вітається тричі:

– Христос ся народив!

– Славімо Його! – відповідають усі хто дома. Ґазда знімає шапку й верхній одяг, бере до рук керечун і котить його від вхідних дверей до протилежної стіни і так тричі. Керечун круглий і рівний, легко котиться, – це символізує легкість життя. Щоби рік проминув так легко, як той хліб покотився від порогу до порогу. Потім той хліб господар несе до студні і мочить його у воді. Якщо студня не глибока, то мочить хліб, опустивши його у воду, а якщо студня глибока, то зачиряє відро води і мочить хліб у воді. Це символ єднання двох основних продуктів життя. Як є хліб і вода, то не є голодно!



На Святвечір і ворожать.

– Як на Святий вечір гавкають пси – багато весіль буде.

– Ще як сидять за столом, то прислуховуються чи гавкає пес. Як загавкав – то хтось з родини женитися або віддаватися буде. Як гавкають сусідські пси, то визначають, звідки судженого чи суджену чекати.

– Як на Святий вечір є великі бурульки – буде велика морква, буряк і усе, що росте грубішим зверху і тонким до низу.

– Якщо на деревах іній на Святвечір, то це завіщає добрий урожай зернових.

– Як багато зірок – нестимуться кури.

На Різдво Христове по селу ходять гурти колядників і вертеп. Вертепи є дитячі, їх називають "Бітлейки" від міста Бітлеєм, яке у нас називають Вифлеєм, де народився Ісус Христос. Отже, першими його вітали саме діти – пастушки. І "Вироди" – від перекрученого "Герольди". Це вже гурти дорослих або молоді, які передають сцени і події, пов'язані з народженням Спаса нашого – Ісуса Христа.

Протягом усіх свят від Святвечора і до Івана Хрестителя, не можна виходити з хати, жуючи їжу. Це, щоби не переводились продукти і щоби не йшли вони з хати, а лишались у хаті.

На Водохрестя багато що залежить від погоди. Якщо мороз і на річці грубий лід, то обряд хрещення води вдбувається на ріці. Напередодні ґазди вирізають на ріці крижану брилу приблизно 2 х 2 м. Витягують її з води і роблять з неї великий хрест і пристіл біля нього, а біля них вирубують хрест у воді. Там і буде посвячена вода, і братимуть її люди безпосередньо з ріки. Колись люди обливали крижаний хрест відваром з буряка і він мав червоний колір, як кров Ісуса Христа. Зараз так вже не роблять. Якщо льоду на ріці нема, то напередодні водохрещення заносять до храму велику гелетку і наповнюють її водою з криниці. Священик посвячує воду в гелетці і люди зачирають її з неї. Від Водохрещення і до Стрітення (15 лютого) люди вітаються так:

– Христос Охрестився!

– У водах Йорданських!

У деяких селах після освячення води люди не поспішають розходитись по домівках і навіть організовують на льоду, або біля храму дійство різдвяного вертеру, а вже потім поволі розходяться по домівках. У Верхньому Висоцькому не так. Зачеривши воду люди поспішають чим скоріше йти додому. Тут є таке повір'я: хто першим прибіжить із свяченою водою до хати, той і вважається найвправнішим ґаздою чи ґаздинею свого кута.

Тут бувають різні випадки. Комічні, неприємні і навіть трагічні. Хтось біжить з водою до хати, необачно поспішає, ковзається, падає, розливає свячену воду і змушений знову повертатися по неї.

Один чоловік з місцевості Лукошка цього ж села традиційно багато років прибігав першим. Він дійсно був найвправнішим ґаздою поміж своїх сусідів. Йшов час. Ґазда зістарівся і одного разу на водохрещення його перегнав молодий ґазда. Старий сильно переживав. Він не спав ночами, думаючи як довести усім сусідам, що саме він найвправніший ґазда в окрузі і надумав. Він ще взимку вивіз на поле гній, як тільки блиснуло сонечко і трохи підсохло ґазда перший зорав і заволочив поле, першим посадив городину. Інші ґазди тільки почали веснувати, а у старого вже посходило. Коли інші хіба відсадились, а у старого вже помітно підростала городина. Стався заморозок і у старого все померзло. Оконфузився старий і не знав, як йому і виправдовуватись і що чинити. А сусіди посміювались і казали:

– Не ти перший прибіг зі свяченою водою, то й не ти перший ґазда. Чи ти того не знав?

А було й гірше. У місцевості Потік була дівчина. Їй було 18. От вісімнадцятилітня дівчина умудрилась зачерити воду першою і побігти до хати майже три кілометри. Дівка молода, здорова і бігла щосили. По дорозі були чотири підйоми і стільки ж спусків. Вона швидко подолала дорогу і була щаслива тим, що стала першою ґаздинею у Потоці. Добігла до хати розчервонілою, розпашілою, розіпрілою і щасливою. Вхопила горня холодної гірської води і залпом випила її...

Дістала двостороннє запалення легенів і через три дні її не стало...

Коли люди приносять свячену воду до дому, то ґазда окроплює нею хату, стайню, літню кухню і інші господарські будови, виганяючи у такий спосіб нечисту силу.

От так у цьому, рівно ж як і у інших селах Турківщини, хоч і зі своїми відмінностями й особливостями чудернацьким способом сплелися язичницькі і християнські звичаї і вірування. Й одне другому не заважає.

Записано від Михайла Громика

Присілок Потік село Верхнє Висоцьке, Турківщина.

Статті



Стефанія ГВОЗДЕВИЧ

ТРАНСФОРМАЦІЯ ТРАДИЦІЙНОЇ СІМЕЙНОЇ ОБРЯДОВОСТІ УКРАЇНЦІВ

Stefania HVOZDEVYCH. On Transformation in Ukrainians' Traditiuonal Familial Ritualism.

Обрядовість народу – органічна складова його традиційно-побутової культури, виражає світорозуміння та світоглядні засади, рівень соціально-економічного розвитку суспільства, а також є однією із основних етновизначальних ознак. Серед свят календарних і трудових, які більше суспільно заангажовані, сімейна обрядовість, навпаки, більше обмежена родинним колом. Сімейні звичаї та обряди відбивають весь спектр тих функцій, які покладені на сім'ю як основу буття суспільства. Вони приурочені народженню нового громадянина, одруженню, смерті та похоронно-поминальним ритуалам.

Етнографи найактивніше вивчали весільну обрядовість, як більш відкриту і багату, фольклорними зразками і ритуальними діями[1]. Звичаї та обряди, приурочені до народження дитини у XIX – на поч. XX ст. були "домашніми, буденними", у них брали участь тільки найближчі родичі (мати-породілля, батько та баба-повитуха), а із соціально-економічними змінами, зростанням добробуту, розширенням мережі лікарських установ пологи відбуваються у лікарні, що внесло корективи у структуру звичаєвості. Цьому циклу обрядів присвячено менше досліджень, але є узагальнюючі праці взагалі як з родильної обрядовості, так і з певних проблем[2]. Похоронну обрядовість українців у кін. XIX – на поч. XX ст. досліджували досить активно, варто назвати публікації В.Гнатюка[3], М.Зубрицького, З.Кузелі[4] і уже пізніше – російського вченого П.Богатирьова[5], сучасного вченого Р.Гузія[6].

У останнє десятиріччя пожвавилась історико-краєзнавча та фольклорно-етнографічна робота в різних наукових установах та ВНЗ майже у всіх областях України. Наприклад, у Запорізькому державному університеті видають "Записки Науково-дослідної лабораторії Історії Південної України ЗДУ[7]. У цьому виданні основна увага зосереджена на історико-археографічній проблематиці, хоч є і статті про побут різних суспільних верств України XVIII ст.[8], а також цінні дослідження про взаємовпливи та зміни у культурі різних етносів Півдня України[9]. Активно працюють народознавці у Одесі, зокрема, щодо вивчення сімейної обрядовості, народної медицини[10]. Попри те, ці регіональні дослідження публікують

[1]Здоровега Н.І. Нариси народної весільної обрядовості на Україні.– К.: Наук. Думка, 1971.– 160 с.; Борисенко В.К. Нова весільна обрядовість в сучасному селі: на матеріалах південно-східних районів України.– К.: Наук. Думка, 1979.– 134 с.

[2]Гаврилюк Н.К. Картографирование явлений духовной культуры (по материалам родильной обрядности украинцев).– К.: Наук. Думка, 1981.– С. 14.

[3]Гнатюк В. Похоронні звичаї й обряди: Етнографічний збірник.– Львів, 1912.– Т. 32; Гнатюк В. Забави при мерци // Записки НТШ.– Львів, 1902.– Т. 47.– С. 112–118.

[4]Там само.

[5]Богатырев П.Г. Магические действия, обряды и верования Закарпатья // Вопросы теории народного искусства.– Москва, 1971.– С. 16–296.

[6]Гузій Р.Б. Похоронні звичаї та обряди українців Карпат (XIX–XX ст.).– Автореферат канд. дис.– Львів, 2002.– 23 с.

[7]Бачинська О.А. Взаємовпливи в культурі та побуті українців та представників інших національностей Придунайських земель (XVIII–XX ст.) // Записки Науково-дослідної лабораторії Історії Південної України Запорізького державного університету: Південна Україна XVIII–XIX ст.– Вип. 7.– Запоріжжя: РА "Тандем-У", 2003.– С. 216–222.

[8]Маленко Л.М. Риси традиційно-побутової культури козацького населення XIX століття // Записки Науково-дослідної лабораторії Історії Південної України Запорізького державного університету: Південна Україна XVIII–XIX ст.– Вип. 7.– Запоріжжя: РА "Тандем-У", 2003.– С. 259–264.

[9]Бачинська О.А. Взаємовпливи в культурі...– С. 216–222; Іріоглу Ю.О. Трансформації у традиційній культурі болгарського населення Північного Приазов'я другої половини XIX ст. // Записки Науково-дослідної лабораторії Історії Південної України Запорізького державного університету: Південна Україна XVIII–XIX ст.– Вип. 7.– Запоріжжя: РА "Тандем-У", 2003.– С. 264–265.

[10]Серебряннікова Н.І. Обрядові аспекти народної лікувальної практики слов'янського населення Південно-Західної України.– Автореф. канд. дис.– К., 2004.– 21 с.

незначними тиражами і вони не завжди доходять навіть у обласні бібліотеки, що не дозволяє робити ширші узагальнення і вводити їх у науковий обіг.

Для нашої теми досі актуальні класичні праці Валентини Борисенко[11] та Наталії Гаврилюк[12], у яких вперше введена у науковий обіг величезна джерельна база – польові матеріали зібрані авторами у 70–80-их рр. XX ст. у Південно-Східних районах України[13]. При дослідженні народної обрядовості українців особливу увагу необхідно звертати на той момент, що різні частини держави століттями розвивалися у неоднакових умовах (хоч обидві були під окупацією), Західні землі України у XX ст. все ж не терпіли такого тиску ідеології тоталітаризму, нищення усього, що було основою духовності українців. У 1989 р. я вперше поїхала у етнографічну експедицію у Сумську та Чернігівську обл., у той час люди там ще боялися говорити про голодомори (!) 1921–1922 рр. та 1932–1933 рр., про ту шкоду, яку завдала комуністична ідеологія всьому укладу сільського життя, України взагалі. А розпитування про весілля, звичаї при народженні дитини чи про те, як хоронять померлих – викликали здивування у сільських жінок, яким було десь 70–75 років (на той час). На третій день експедиційної роботи, нарешті, одна з інформаторок розповіла: "Це ж після революції у нас були "червоні, комсомольські весілля; а дітей не хрестили, бо церкви ж у колективізацію поруйнували, залишилась 1–2 церкви на весь район, так одружувались без шлюбу і росли цілі покоління не хрещеними; а ховали без батюшки. А імена ж які були, не наші". Згодом жінка додала: "Тепер хрестять у сусідньому селі, там є церква тож усі ідуть із сіл Берестовець, Крутень, Луги... потихеньку, машиною чи автобусом. Хрестять усі, нехрещених немає. Є секти в районі" (Архів автора, с. Прохори Борзнянський р-н, Чернігівської обл.). Така цитата є типовою для матеріалів зібраних у Сумській та Чернігівській, а пізніше й у Дніпропетровській та Запорізькій обл., де з руйнуванням традиційної структури господарювання (одноосібного селянського господарства) вводилась насильницька колективізація з нищенням церкви та громадського самоврядування, як органічного способу буття народу; оголошувалась тотальна боротьба з усіма виявами прадавнього світогляду українців, які якнайяскравіше виражалися у сімейних звичаях та обрядах. Радянські ідеологи дуже добре розуміли, що сім'я – це основа суспільства – і тому творили абсолютно відірвані від народних традицій святкування етапних поступів людини —народження, одруження і смерть, спеціальні заідеологізовані, бездуховні сценарії церемоній весілля, реєстрації новонародженого та похорону. Особливо активізували свою роботу обрядові служби (а це при усіх обкомах та райкомах Компартії були спеціальні комісії) у 70-их рр. XX ст., навіть на Західній Україні відкривали кімнати урочистих подій, створювали ансамблі, які співали спеціально написані бездуховні пісні; художники-модельєри розробляли відповідні костюми для виконавців ритуалів. І тут необхідно підкреслити, що уся запущена на державному рівні машина (бо ж працювали відповідно новостворені відділи радянських свят і обрядів у Академічних установах, які змушені були писати, що "релігійні пережитки викоренені з побуту і розцвітає нова радянська обрядовість"[14]. Попри те, що радянська система була так організована, що контролювала усе життя людини, але у селах зуміли вберегти і передати молодшому поколінню усе краще з тих звичаїв та обрядів, які супроводжують людину від колиски і до могили. Очевидно, що не у всіх регіонах України однаково збережені народні традиції, але й вірити тим статистичним даним, які подавали друковані органи КПУ у 70–80-их рр. про повсюдне панування радянської звичаєвості, не можна. Так, у одній із праць писали: "Відомо, що за останні роки в республіці скоротилось число хрещень. Цьому значно сприяє інтерес населення до обряду урочистої реєстрації новонароджених. Наприклад, у Харківській області за 1973–76 рр. практика його використання виросла з 58,1% до 94%. У Межівському р-ні Дніпропетровської обл. із 142 дітей, народжених у першому кварталі 1974 р., 118 зареєстрували в урочистій обстановці. Із 36 дітей народжених у с. Пустовойтівка Роменського р-ну Сумської обл.і, 30 зареєстровано за новим обря-

[11] Борисенко В.К. Нова весільна обрядовість...

[12] Гаврилюк Н.К. Картографирование явлений...

[13] Борисенко В.К. Нова весільна обрядовість...– С. 10.

[14] Там само.– С. 14.

дом"[15]. Така ідеалізація поступу радянських, за ідеологією, родильних обрядів не відповідала дійсності, бо, як згадують інформатори (записи автора 1989–2002 рр. з різних регіонів України), дуже часто дитину реєстрували ("записували у сільській раді"), а потім їхали навіть у сусідній район, чи навіть область, і там охрещували за християнським звичаєм. Імена вибирали найрізноманітніші, часто інших народів, особливо у Східних чи Південних регіонах, де велика частка міського населення, де проживають представники різних етносів, що зумовлює взаємовпливи і взаємозбагачення культур[16].

Цікаві відомості щодо поведінки вагітної та оточуючих її зібрала Н.Серебряннікова, яка підкреслює, що серед слов'янського населення вдалося зафіксувати наступні "профілактичні" засоби: 1) Дотримання відповідних норм поведінки (часової сегментації подружніх відносин, заборон під час вагітності жінки, виконання роботи в окремі дні чи свята тощо; 2) Носіння амулетів, оберегів. Переважно такий вид "профілактики" застосовують до осіб, що знаходяться у лімінальному стані – породіль, немовлят, дітей до року, нареченої"[17]. Як оберег-застереження досі по всій Україні поширена віра у те, що вагітна, схопившись від переляку (пожежа, звір чи тварина), у певному місці свого тіла, накличе на дитину зло – бо у неї теж буде знак. Надзвичайно стійка віра "у вроки", дитячі хвороби ("плач", "крикси"; "нічниці"). Не залежно від того, де живуть молоді батьки (у селі чи місті), вони не залишають дитячі пелюшки на дворі після заходу сонця, не виливають будь-куди воду з купелі, а тим більше увечері. Щодо застереження і убезпечення дитини від уроків чітко дотримуються вимоги відлучення немовляти від грудей один раз (якщо повертати, то дістане "урочливі очі"; "урочливе, бо двічі повертали до грудей"); вдягати сорочечку навиворіт; прив'язувати до колисочки чи візочка червону нитку або стрічку. У останній час іноді, коли виносять дитину на багатолюдне зібрання, чіпляють до шапочки якусь брошку або квіточку. Якщо ж дитину врекли, то у деяких випадках мами самі їх і відшіптують, але уже ввівши новий елемент: замість вугілля з печі – сірники, а деколи тільки молитва "Отче наш", бо спеціальних замовлянь для цього моменту молодь не знає. Слід сказати, що добре збережені традиції вибору кумів: дружні, родинні стосунки їх із батьками та їх батьківське ставлення до хрещеника. Куми дуже відповідально відносяться до цих почесних обов'язків аж до одруження, підтримують хрещеників не тільки морально, а також і матеріально. Варто підкреслити, що родильна обрядовість у ІІ пол. ХХ ст. відчутно скоротилась структурно, зміни суспільно-економічного характеру (розвиток міст; міграційні, міжетнічні процеси) вносили теж певні корективи та інноваційні явища[18]. Можливо до ІІІ тис. збереглись лиш найістотніші, найдавніші пласти знань, раціонального досвіду, що дає усвідомлення людини частинкою Всесвіту, зумовлює необхідність забезпечити їй гармонійне буття на Землі.

Наступним етапом становлення людини, її буття у громаді було одруження, яке також має трискладову структуру: передвесільні, весілля та після весільні обряди. Очевидно, тепер немає тих умов, які б забезпечували можливість дотримання усіх звичаєво-ритуальних вимог, але й досі молода з дружками ходить запрошувати гостей у народних строях (досить часто і до церковного шлюбу молоді вдягають автентичні народні строї), таким чином демонструючи свою етнічну приналежність. Південно-східний район України, як вважає доктор іст. наук Валентина Борисенко, "...є одним з найпоказовіших районів щодо проходження там активного процесу етнічної взаємодії різних народів: українців, росіян, болгар, білорусів"[19]. За роки радянської влади у весільній обрядовості спостерігалось стійке збереження народних традицій, всупереч показовим заорганізованим робітничим чи комсомольським весіллям, у яких не виконували тих пісень та ритуально-магічних дій, які століттями вивіряли наші предки і були спрямовані на плодючість і щастя молодо-

[15] Гаврилюк Н.К. Картографирование явлений...– С. 256–257.

[16] Іріоглу Ю.О. Трансформації у традиційній культурі...– С. 16.

[17] Серебряннікова Н.І. Обрядові аспекти народної...– С. 12.

[18] Гаврилюк Н.К. Картографирование явлений...– С. 254–255; Гвоздевич С. Локальні особливості родильної обрядовості українців Закарпаття // Науковий вісник Ужгородського університету.– Серія: Історія.– Вип. 10.– Ужгород: "Вісник Карпат", 2004.– С. 188.

[19] Борисенко В.К. Нова весільна обрядовість...– С. 11.

го подружжя. Щоденний побут, дозвілля та відпочинок українців у кін. XX ст. дуже змінились, що впливає й на взаємостосунки молоді. Зокрема, основне місце знайомств – клуби, поїздки, місце праці чи навчання. а це у свою чергу зумовлює й іншій етап – знайомство з батьками та родичами, заручини і організацію весілля. Якщо в селі ще дотримуються усіх етапів підготовки до весілля, то у містах – скоротились ці етапи, а звідси й поспіх та не враховування думки батьків чи інших родичів. По всій Україні збережено традиції щодо вибору весільних чинів: дружок й дружбів; старости і старостіни; світилок; досі випікають коровай та інше весільне печиво. У 1998 р. у Верхньодніпровському р-ні Дніпропетровської обл. вдалось зафіксувати процес випікання "шишки" для усіх запрошених 150 гостей (на довгі обкоровані палочки лози накручували смужки тіста, випікали, а по закінченні весілля роздавали гостям). Також обов'язково печуть коровай, а це зумовлює і коровайні обряди під час весілля, зокрема, жарти, переспівування. Саме пошанування хліба має давні традиції не тільки в українців[20], а весільне печиво особливо різноманітне.

Весілля у наш час поєднує декілька ритуалів: реєстрацію у ЗАГСІ та церковну церемонію вінчання і гостину (у народному розумінні – весілля). Якщо реєстрацію шлюбу деколи переносять на інший день, ніж застілля, то вінчання і гостину рідко розривають у часі; хоча спостерігаються локальні особливості у селах із змішаним населенням, коли у шлюб вступають представники різних народів. Ці питання ще тільки починають вивчати[21].

Щодо збереження інших атрибутів традиційного весілля слід підкреслити, що попри усі ідеологічні викрутаси, рушники, як символ Долі, єдиної, спільної Дороги збереглись (але символіка нова – замість пари голубів чи ружі – вежі Кремля, серп і молот та інше). На щастя, дівчата і тепер вишивають рушники (або купують); як і у давнину купують молодому сорочку і подарунки найближчим родичам. У сучасному весіллі багато ігрових моментів, жартів, співів. але щораз менше співає молодь, бо вплив безбарвної маскультури, глобалізаційних процесів торкнувся глибин; в селах іноді відбуваються весілля без супроводу ансамблю музик (а про троїсту класичну уже й забули); у Карпатах дуже рідко на весіллі виконують дії під спів ("ладканки").

Ті глобальні зміни, які пережило українське село у XX ст. кардинально змінило свідомість, взаємостосунки у громаді. Традиційно дівчина ішла за невістку до батьків молодого. Тепер ця проблема вирішується просто і молоде подружжя оселяється там, де є більша хата, а ще частіше – "ідуть окремо". Взагалі, у різних регіонах України у родильній та весільній обрядовості спостерігається багатство локальних особливостей (заборони, пересторогі; атрибутика, час та порядок виконання обрядових дій, роль і кількість учасників обрядів та ін.).

Щодо похоронної обрядовості українців, то варто підкреслити. що у селах вона стійко зберегла давні світоглядні засади про потойбічне життя і про перехід у інший світ, про необхідність захисту та зберігання від злого впливу мертвого Існують такі застереження: не йти вагітній до мертвого; не виливати воду, у якій обмивали мерця там, де люди ходять; світити свічку весь час аж до похорону; зачиняти двері коли винесуть мертвого та перекинути стіл, на якому він лежав; ритуально помити підлогу у кімнаті, де лежав мрець; помити руки після похорону і ритуал поминок. Перераховано основні компоненти, які поширені в усій Україні, вони мають як охоронні так і захисні функції, щоб задобрити померлого для опіки над живими. Окремо варто виділити ритуал поминок і страви, які подають обов'язково: каша, борщ, кисіль. Ці ж страви подають на обід на 9 і 40 день. Такі ж страви варять на хрестини та весілля, бо зерно, каша – це основа життя землеробів, з найдавніших часів відомий компонент жертовних приношень богам.

Насамкінець: сімейна обрядовість сучасної України – це багатогранне явище духовності народу з локальним розмаїттям, яке треба вивчати і як найдорожчий скарб передавати майбутнім поколінням.

У науковій, науково-популярній літературі, мемуарах часто підкреслюється визначальний вплив на долю людини, на її світогляд і свідомість тих вражень і знань, які вона почерпнула в дитинстві та юності. Ось як пише про письменника і мово-

[20]Там само.– С. 53.

[21]Бачинська О.А. Взаємовпливи в культурі...– С. 12.

знавця, публіциста і громадського діяча Трохима Зіньківського (1861–1891, м. Бердянськ), доктор філології Сидір Кіраль: “Т.Зіньківський любив і шукав справжньої волі... Волелюбність і демократизм, наполегливе прагнення до всебічної емансипації людини і нації – провідне начало в його світогляді. Генетично успадковане від пращурів і етнопедагогіки батьків, від тітки – хрещеної матері, яка була для хлопця уособленням того лагідного та щирого жіночого українського типу, що “причаровував до себе дитячу й не дитячу душу, чулу і вразливу”. Своєю високою моральністю і побожністю, розповідями про муки Христа і Житія святих, переслідуваних і тортурованих за віру, вона зуміла вдихнути небожеві глибоке релігійне почуття, збудити інтерес до Святого Письма. “Читання Житія святих стало моїм улюбленим заняттям, а Біблія – настільною книгою...”[1]. Отже, світогляд та національна свідомість формуються у дитинстві, а у майбутньому тільки шліфують, розвивають, вдосконалюють, поглиблюють і зміцнюють фундамент свого “я”, свою віру. Блаженніший Патріарх Йосип Сліпий “... називає віру і науку двома крилами людського духа. Впродовж віків вони вели людину, удосконалюючи її знання, мораль і життєві вимоги”[2]. На думку Йосипа Сліпого, віра – це переконаність; в той же час є різні “вступні переконання” людей: авторитет батьків – для дитини”[3]. Традиційно-побутова культура українців – це перш за все вияв світорозуміння та світоглядних переконань народу, який своїм багатовіковим буттям, усім своїм досвідом життєдіяльності глибоко закорінений у природу, уявляє себе її частиною.

Доповідь виголошена на V Міжнародному конгресі україністів, м. Донецьк, 28 червня – 1 липня 2005 р.

[1]Кіраль С. Апостол Молодої України: Трохим Зіньківський у контексті доби.– К.: Видавництво “КИТ”, 2002.– С. 47.

[2]Гринів О. Йосиф Сліпий як історик, філософ, педагог.– Львів, 1994.– С. 67.

[3]Там само.– С. 68.

Статті



Валерія ЦУБЕНКО

РОДИЛЬНІ ОБРЯДИ МЕШКАНЦІВ КИЄВО-ПОДІЛЬСЬКОГО ВІЙСЬКОВОГО ПОСЕЛЕННЯ КАВАЛЕРІЇ

Valeria TSUBENKO. On Family Ritualism (Natal Rites)by Population of Kyivan-Podilian Military Chivalry Settlement.

Звичаї українського народу, передусім, пов’язані з традиційним світоглядом, який складався протягом багатьох століть і зберіг чимало ознак дохристиянських вірувань. Обряди поділяються на два основних типи: сімейні та календарні. Сімейна обрядовість освячувала перехідні або етапні моменти у житті людини. Вона складається з весільних, родильних (пологових) і похоронних обрядів. У циклі сімейних обрядів сплелися дії, символи, атрибути, що виникли у різні епохи і повинні були забезпечити щастя, багатство, благополуччя сім’ї і захистити її членів від злих сил.

Родильна обрядовість – складова сімейної обрядовості. Вона є сукупністю звичаїв та обрядових дій, спрямованих на створення сприятливого психологічного настрою для породіллі, прийому родів та вшанування породіллі й новонародженого. Обряди, пов’язані з народженням дитини, прийнято підрозділяти на три цикли: передродові, власне родильні (пологи) і післяродові (вибір імені дитини; наречення породіллі Богородицею; вибір кумів; обряд прилучення дитини до Родового Вогнища (рідного дому); обряд закриття Брами Нави (“зливки”); пострижини (через рік) тощо. Публікація має за мету дослідити родильну обрядовість населення Києво-Подільського військового поселення кавалерії.

Проблему обрядовості певним чином висвітлено у науковій літературі. Так, наприклад, у

знавця, публіциста і громадського діяча Трохима Зіньківського (1861–1891, м. Бердянськ), доктор філології Сидір Кіраль: “Т.Зіньківський любив і шукав справжньої волі... Волелюбність і демократизм, наполегливе прагнення до всебічної емансипації людини і нації – провідне начало в його світогляді. Генетично успадковане від пращурів і етнопедагогіки батьків, від тітки – хрещеної матері, яка була для хлопця уособленням того лагідного та щирого жіночого українського типу, що “причаровував до себе дитячу й не дитячу душу, чулу і вразливу”. Своєю високою моральністю і побожністю, розповідями про муки Христа і Житія святих, переслідуваних і тортурованих за віру, вона зуміла вдихнути небожеві глибоке релігійне почуття, збудити інтерес до Святого Письма. “Читання Житія святих стало моїм улюбленим заняттям, а Біблія – настільною книгою...”[1]. Отже, світогляд та національна свідомість формуються у дитинстві, а у майбутньому тільки шліфують, розвивають, вдосконалюють, поглиблюють і зміцнюють фундамент свого “я”, свою віру. Блаженніший Патріарх Йосип Сліпий “... називає віру і науку двома крилами людського духа. Впродовж віків вони вели людину, удосконалюючи її знання, мораль і життєві вимоги”[2]. На думку Йосипа Сліпого, віра – це переконаність; в той же час є різні “вступні переконання” людей: авторитет батьків – для дитини”[3]. Традиційно-побутова культура українців – це перш за все вияв світорозуміння та світоглядних переконань народу, який своїм багатовіковим буттям, усім своїм досвідом життєдіяльності глибоко закорінений у природу, уявляє себе її частиною.

Доповідь виголошена на V Міжнародному конгресі україністів, м. Донецьк, 28 червня – 1 липня 2005 р.

[1]Кіраль С. Апостол Молодої України: Трохим Зіньківський у контексті доби.– К.: Видавництво “КИТ”, 2002.– С. 47.

[2]Гринів О. Йосиф Сліпий як історик, філософ, педагог.– Львів, 1994.– С. 67.

[3]Там само.– С. 68.

Статті



Валерія ЦУБЕНКО

РОДИЛЬНІ ОБРЯДИ МЕШКАНЦІВ КИЄВО-ПОДІЛЬСЬКОГО ВІЙСЬКОВОГО ПОСЕЛЕННЯ КАВАЛЕРІЇ

Valeria TSUBENKO. On Family Ritualism (Natal Rites)by Population of Kyivan-Podilian Military Chivalry Settlement.

Звичаї українського народу, передусім, пов’язані з традиційним світоглядом, який складався протягом багатьох століть і зберіг чимало ознак дохристиянських вірувань. Обряди поділяються на два основних типи: сімейні та календарні. Сімейна обрядовість освячувала перехідні або етапні моменти у житті людини. Вона складається з весільних, родильних (пологових) і похоронних обрядів. У циклі сімейних обрядів сплелися дії, символи, атрибути, що виникли у різні епохи і повинні були забезпечити щастя, багатство, благополуччя сім’ї і захистити її членів від злих сил.

Родильна обрядовість – складова сімейної обрядовості. Вона є сукупністю звичаїв та обрядових дій, спрямованих на створення сприятливого психологічного настрою для породіллі, прийому родів та вшанування породіллі й новонародженого. Обряди, пов’язані з народженням дитини, прийнято підрозділяти на три цикли: передродові, власне родильні (пологи) і післяродові (вибір імені дитини; наречення породіллі Богородицею; вибір кумів; обряд прилучення дитини до Родового Вогнища (рідного дому); обряд закриття Брами Нави (“зливки”); постружини (через рік) тощо. Публікація має за мету дослідити родильну обрядовість населення Києво-Подільського військового поселення кавалерії.

Проблему обрядовості певним чином висвітлено у науковій літературі. Так, наприклад, у

теоретичному плані заслуговують на увагу роботи І.В.Суханова[1]. Автор комплексно розглядає традиції, звичаї та обряди, простежує їх становлення, розкриває їхню соціальну сутність. У монографії Д.М.Угриновича "Обряди. За і проти"[2] розкриваються походження і соціальна сутність обрядів, аналізуються їхні історичні типи. Особлива увага приділяється критиці релігійної обрядовості, висвітленню причин її існування у сучасних умовах. Особливості звичаїв українського народу розглянуто у працях О.Воропая, Р.Ф.Кирчіва, А.П.Пономарьова, Г.С.Лозко[3]. Аналіз наявної літератури з даної проблеми показує, що розроблено цікаві підходи до з'ясування окремих суттєвих особливостей обрядовості. В історії військово-поселенської системи питання родильної обрядовості та організації акушерської допомоги мешканцям Києво-Подільського військового поселення кавалерії залишається не вивченим. В архівних матеріалах майже відсутні відомості про акушерок й офіційно організовану медичну допомогу вагітним, породіллям та новонародженим на території кавалерійських округів поселення. Із тих небагатьох джерел, які дають певну інформацію про даний напрямок лікувально-профілактичної роботи, можна з'ясувати лише те, що лікарські управи у кожному окрузі мали по одній акушерці[4]. Виконання нелегких обов'язків акушерки на селі брала на себе проста, неграмотна баба-повитуха.

Передродові обряди покликані були сприяти нормальному перетіканню вагітності та доброму самопочуттю жінки. Оскільки вони торкалися делікатних справ – чекання пологів та появи нового члена сім'ї, то були насичені обереговими діями та повір'ями. Серед військових поселенців існувало загальне повір'я, що доля людини визначалася ще до народження її на світ, тобто те, що їй призначене в утробі матері, того не минути. Мовляв, будь-яке запобігання не могло змінити долю. Таке повір'я підкріплювалося посиланнями на різні історії та легенди, що поширювалися серед поселенців[5]. Так, породіллю, насамперед, оберігали від усіляких несподіванок та неприємностей. Ще до народження дитини мати повинна була дотримуватися, крім гігієнічних умов, ще деяких інших: не шити у недільні і святкові дні, оскільки вважалося, що можна зашити очі дитині. Усі випадки сліпонароджених дітей пояснювалися саме цією обставиною. Крім того, мати повинна була стежити, щоб хто-небудь випадково не переступив через дишель воза, у який запрягали вола, або через воловід. У противному випадку – пуповина обмотувала шию дитині, і вона при народженні могла задушитися або ушкодитися. Майбутня мати також повинна була приховувати наближення своїх пологів. Чим менша кількість людей знали про час наближення її пологів – тим краще. З цього приводу існувало повір'я, що породілля буде страждати муками народження стільки годин підряд, скільки осіб знають про час її пологів. Тому коли приходив цей час, жінка намагалася запросити повитуху цілком таємно, щоб ніхто про це не дізнався. Повитуха намагалася пробратися у будинок породіллі таємно.

Роди (пологи) відкривали цикл власне родильних обрядів. Зважаючи на драматичність події, пологи великою мірою обставлялися обереговими і магічними обрядами. Під час пологів відчиняли двері, відмикали всі замки, розв'язували усі вузли, щоб дитина легше вийшла на світ, поро-

[1]Суханов И.В. Обычаи, традиции, преемственность поколений.– Москва, 1976.– 216 с.; Суханов И.В. Обычаи, традиции, обряды как социальные явления.– Горький, 1973.– 256 с.

[2]Угринович Д.М. Обряды. За и против.– Москва: Политиздат, 1975.– 176 с.

[3]Воропай О. Звичаї нашого народу: Етнографічний нарис.– К.: Оберіг, 1991.– 590 с.; Кирчів Р.Ф. Сімейні звичаї та обряди. Етнографія України / За ред. С.А.Макарчука.– Львів, 1994.– С. 141-356.; Лозко Г.С. Українське народознавство.– 2-е вид., доп. та перероблене.– К.: АртЕк, 2004.– 472 с.: іл.; Пономарьов А.П. Сім'я і родинна обрядовість // Культура і побут населення України.– К., 1993.– С. 175-202.

[4]Центральний державний історичний архів України у м. Києві.– КМФ 12.– Оп. 1.– Спр. 112.– Арк. 22.

[5]Очерк некоторых верований, обрядов простонародия в юго-западном крае // Подольские Епархиальные Ведомости.– 1868.– Отд. 1 (официальный).– № 8.– С. 246.

діллю ж обкурювали зіллям. Усі ці дії виконувала спеціально запрошена жінка, досвідчена у таких справах – повитуха.

Вона виконувала цілий комплекс з убереження породіллі, щоб до неї не прив’язалася нечиста сила, що особливо нападала під час пологів. Цей комплекс передбачав такі заходи: у постіль породіллі клали часник, яку-небудь залізну річ: сокиру, косу, але особливо ножик з кістяною ручкою[6]. До паху породіллі прикладали голку з ниткою. До голови породіллі обов’язково ставили трійцю – Богоявленську воскову свічу, прикрашену калиною, барвінком та іншими квітами. Вважалося, що за таких умов породілля перебувала у безпеці від нападу нечистої сили (що особливо буває небезпечна до прочитання над майбутньою матір’ю молитви). Для полегшення болю породіллю іноді одягали у сорочку, на якій залишилися сліди фізіологічної цнотливості, оскільки вважалося, що така сорочка допомагала полегшити навіть найважчі пологи. Крім цих заходів, застосовували додатковий ритуал: змушували чоловіка лягти на підлозі, а дружину переступити через нього, також породіллі розплітали волосся і водили її по подвір’ю, таким чином вона мала наступити на щасливе місце. Стогони породіллі сповіщали, що незабаром з’явиться на світ нова людина – “чистий ангел”. Поселенці вірили, що у цей час у будинку перебували ангели, які обирали собі місце на вікні – проти породіллі, щоб своїми молитвами допомогти благополучно появитися на світ дитині. Присутність ангелів у вікні тривала рівно три доби, тому на честь небесних гостей освітлення у будинку породіллі тривало три ночі підряд.

Відомо про випадки, коли дитина народжувалася в особливій перетинчастій оболонці, яку називали “сорочкою”. Така дитина, вважалася дуже щасливою у майбутньому. “Сорочку” як ознаку і навіть причину щастя ретельно висушували й після цього зберігали як святиню протягом життя. Частинку її зашивали у сорочку немовляти, і з цим талісманом дитина не розставалася все життя, аж до самої смерті. Батьки також зашивали її у свій одяг. Чужим людям давати цю коштовність категорично заборонялося, щоб до них не перейшло їхнє щастя. Віра у цей талісман була настільки сильною, що сторонні люди готові були спокуситися на злочин, щоб придбати і собі частинку цієї “сорочки” – талісмана запоруки щастя.

Сам момент появи малюка на світ також супроводжувався обрядами, бо саме тепер намагалися визначити його характер, майбутній рід занять. Пуповину перев’язували прядивом з коноплі, на якому було насіння, що символізувало майбутнє потомство і впливало на примноження нащадків немовляти[7]. Прядиво приготовлялося завчасно і обов’язково мало бути окроплене богоявленською водою. Заготовлену завчасно трійцю обмотували пряжею з коноплі, що потім служила для перев’язки пуповини. При перев’язуванні пуповини баба-повитуха благословляла немовля словами: “Нехай Бог дарує тобі щастя, здоров’я і багато літ”. Відрізання пуповини відбувалося на тім предметі, з яким пов’язувалося майбутнє заняття немовляти. Так, якщо дитина народжувалася у сім’ї, де усі її члени мали освіту і займалися суспільною діяльністю, то пуповину відрізали на книзі. Адже вважалося, що це сприятиме розвитку нахилу дитини до занять, покликаних своїм становим походженням. Коли пуповина відсихала і відпадала від дитини, тоді батьки ховали її і дбайливо зберігали до 7 років, щоб вона могла розв’язати зав’язку пуповини. Ця обставина, мовляв, сприяла розвитку здібностей дитини. Після відрізання пуповини дитину клали на деякий час до ніг матері. Вважалося, що ця процедура зробить дитину, у зрілому віці, покірною і слухняною своїм батькам.

Останній обряд, що відбувався у зв’язку з появою на світ нової людини, полягав у тому, що баба-повитуха обмивала свої руки, а потім, наливши в пригорщі води, давала пити цю воду молодій матері. Мати подавала їй рушник для витирання рук, який після цього ставав власністю повитухи. Обряд обмивання рук повитухи означав, що вона не виносила з будинку крові породіл-

[6] Там само.– С. 248.

[7] Там само.– С. 249.

лі. Цей обряд дотримувався дуже суворо. Якщо траплялося так, що повитуху терміново запрошували для повивального обов'язку в інше житло, але вона не пройшла обряд обмивання рук від крові породіллі, де була раніше, тоді вона негайно поверталася туди, а потім уже поспішала на допомогу в інший будинок. У противному випадку повитуха брала на свою душу великий гріх, і породілля вважалася нечистою на "тім світі", тому що вона не очистила рук повитухи від своєї крові.

Післяродові обряди були покликані сприяти кращій долі дитини, оберігати її від усього злого. Дуже важливим був момент, коли дитину вперше клали у колиску. Обов'язково завчасно туди насипали небагато жита, щоб жила дитина, як говорили поселенці, "на життя". Саме зерна жита, а не іншого хліба, насипали у колиску. Це пояснювалося співзвуччям слів жито – "рожь" і життя – "жизнь"; або тим, що жито становило основний вид хліба у поселенців. Подібний обряд відбувався, коли одягали дитину вперше у сорочку: у рукава насипали жито.

Поселенці суворо дотримувалися звичаю: нічого не позичати з будинку, де народилася дитина, а також з того будинку, де вона невгамовно плаче. Вважалося, що невгамовний плач дитини пов'язаний саме з тим, що з будинку взяли річ, яку вона оплакувала[8].

Коли відвідувачки приходили до дня народження дитини, то, побачивши її в перший раз, свої враження висловлювали неодмінно вживаючи слово "нівроку", тобто, щоб не наврочити, й дивилися на кінчики своїх нігтів. Вони вірили, що тоді дитині не буде ніякої шкоди від пристріту.

Незабаром після пологів влаштовували "родини" – своєрідний очисний ритуал, оскільки породілля вважалася нечистою. У кімнату, де відбулися пологи, три дні не можна було заходити, до очищення жінка не могла доїти корів, ставити опару, місити тісто, торкатися ікон. У цьому відчувається відгомін дуже давніх язичницьких вірувань. У цей же період молода мати була особливо вразлива для зурочення і причини. Тому з допомогою баби-повитухи вона організовувала гостину. Але гості складалися винятково з одних лише жінок, яких частували різними стравами, в залежності від матеріального стану, і горілкою з медом. Гості йшли на родини обов'язково з подарунками, як правило, приносили різні продукти господарства. Свято родин у компанії жінок – це мале свято. Тим часом готувалися до великого свята – з нагоди хрестин, у якому брала участь змішана компанія з чоловіків і жінок. Саме запрошення на хрестини відбувалося інакше, ніж на родини (на перше свято запрошувала сама породілля). Насамперед, запрошували бажаних хрещеного батька та хрещену матір. За вказівкою господаря повитуха направлялася до намічених з калачем і від імені господаря уклінно просила бути хрещеними батьками дитини. Згода на запрошення виражалася у тому, що майбутні хрещені батьки брали з рук повитухи калачі й обдаровували її якими-небудь сільськогосподарськими продуктами. Якщо запрошені хрещені батьки відмовлялися з якихось причин, тоді вони не брали калача і не обдаровували відвідувачку. Як правило, поселенці не задовольнялися одними хрещеними батьками, а намагалися, по можливості, запросити таких побільше. Цей звичай навіть вважався вигідним, тому що кожний хрещений жертвував що-небудь на користь немовляти. Крім хрещених батьків запрошували також інших гостей. Певна річ, їх кількість залежала від можливостей господаря. Основне частування поселенців на святі хрестин складалося з горілки[9]. Але святкуванню хрестин передував обряд хрещення. Протягом обряду хрещення, як правило, новонародженого тримали на руках вінчальні батько й мати породіллі. Після закінчення обряду хрещення всі куми і гості збиралися у будинку господаря для частування. Після святкової вечері баба-повитуха клала дитину на подушку на стіл, за яким сиділи гості, промовляючи: "похресник просить вас обдарувати його щастям-здоров'ям, щоб він мав за що купити коня". Примовка ця різнилася, в залежності від красномовства пови-

[8]Там само.– С. 250.

[9]Там само.– С. 251.

тухи. У відповідь гості клали на подушку гроші, хто скільки міг. Після цього дитину знімали зі стола і тоді починалася наступна церемонія. Повитуха обдаровувала гостей, переважно хрещених батьків, калачами, причому кожному хрещеному давала по два калачі. Після цього вона роздавала гостям[10] букети з калини, барвінку й інших квітів. Ця церемонія відбувалася таким чином: повитуха клала на тарілку квітку і біля неї ставила налиту чарку горілки. Підносячи їх до кожного гостя, вона примовляла: “Просимо на квіточку й на горілочку, на винце і на добре слівце”. Тоді гість брав з тарілки горілку і пив за здоров’я новонародженого. Повитуха вмочувала квітку у залишки горілки і мазала нею гостю обличчя. Гість клав гроші у тарілку, а повитуха віддавала йому квітку. І так по черзі відбувалося з усіма гостями. Після роздачі квітів гості розходилися. Квіти на хрестинах служили символом здоров’я і краси дитини.

Роздача квітів на хрестинах була пов’язана з легендою. Згідно з нею, у давній час ішов із хрестин один чоловік. На дорозі його зустрів нечистий та й запитав, звідки він іде? Перехожий відповів, що йде із хрестин. Нечистий не повірив. “Якби ти йшов із хрестин, – зауважив він, – то мав якийсь знак із собою”. Нечистий цілу ніч промучив чоловіка і завів його у яри, з яких чоловік вибрався вже по дню. Звідси і пішло використання квіток на хрестинах[11], щоб кум, який зустрінеться із нечистим під час повернення додому, міг довести, що він дійсно був на хрестинах, і таким чином звільнитися від нечистого. І невипадково, коли людину, яка поверталася із хрестин жартівливо запитували: “Де був?”. Той відповідав: “На хрестинах”. “Тоді покажи квітку!” – вимагали у нього. Чоловік показував квітку і потім продовжував свій шлях.

Існувало повір’я, що безплідним жінкам корисно висмоктувати кров з пуповини дитини, тому що прийняття цієї крові робило їх здатними до дітородіння. Але цим засобом користувалися досить рідко, тому що породіллі, як було сказано вище, дуже ревно оберігали свою кров. Та й сприяння повитухи у подібних випадках вважалося великим гріхом.

Відомо, що у поселенському середовищі не було традицією відмічати дні народження.

Заслуговує уваги обряд надівання пояса на хлопчика. Він відбувався, коли хлопчикові виповнювалося 3-4 роки. Заздалегідь батько й мати виготовляли для нього пояс, безумовно, новий. Уранці, коли сонце сходило високо на небі, батько й мати зверталися до ікон з молитвою про свою дитину, змушували і її молитися. Потім одягали на хлопчика пояс із висловлюванням йому своїх побажань[12]. Зазвичай казали: “Даруй тобі, Боже, щастя, здоров’я й багато літа. Дай Боже, щоб ти той сходив і на кращий заробив”. Ще пізніше надягали на хлопчика нижній чоловічий одяг. За загальним віруванням було потрібно, щоб мати в один присід приготувала перші штани для сина. Вважалося, що ця обставина мала вплинути на майбутній успіх її сина в усіх справах. Особливо ця обставина сприяла успіху у колі наречених, коли хлопчик стане женихом. Такий молодий відразу причаровував обрану наречену. Звідси невдачі хлопця в одруженні часто пояснювали тим, що мати перші штани зшила для свого сина не в один присід, а бралася за них кілька разів[13].

Отже, родильні обряди поєднували як раціональні елементи народного досвіду, так забобонні і магічні дії. У Києво-Подільському військовому поселенні кавалерії родильні обряди народження дитини ретельно супроводжувалися магічними діями та обставлялися обереговими знаками, бо таїнство появи на світ належало до вельми делікатних сфер. Особливо важливими були ритуали “родини” (своєрідний очисний ритуал), а також хрестини.

[10] Лозко Г.С. Українське народознавство.– 2-е вид., доп. та перероблене.– К.: АртЕк, 2004.– С. 400-401.

[11] Очерк некоторых верований, обрядов простонародия в юго-западном крае // Подольские Епархиальные Ведомости.– 1868.– Отд. 1 (официальный).– № 8.– С. 252.

[12] Там само.– С. 253.

[13] Там само.– С. 254.

Статті



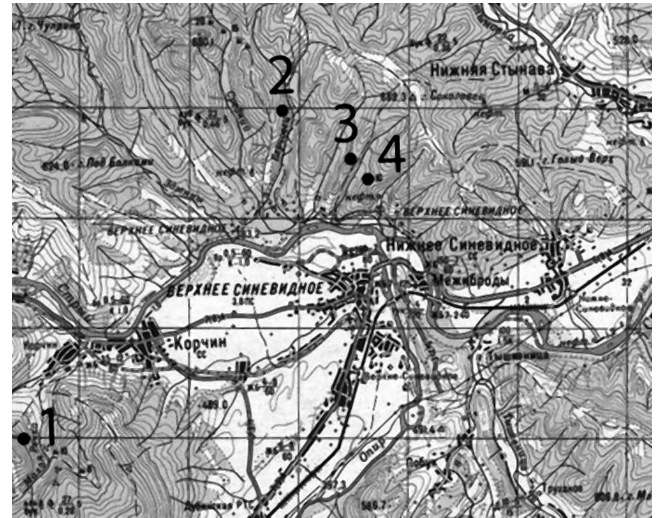
Артем ГОЩІЦЬКИЙ,
Тетяна НАКОНЕЧНА

ПРО “ЖЕРТОВНІ” КАМЕНІ НА БОЙКІВЩИНІ

Artem HOSHCHITSKY, Tetyana NAKONECHNA. On Offering Stones in Boiko Land.

В контексті вивчення вірувань і уявлень наших предків надзвичайно цікавим і актуальним є віднайдення і вивчення штучно оброблених каменів і петрогліфів. Серед культових каменів в літературі описуються камені з назвами “жертовний”, або “жертовник”. Дослідники мають на увазі, що при певних ритуалах безпосередньо на камені, або біля нього відбувалися жертвоприношення. За зовнішніми ознаками в першу чергу їх виділяють за наявністю штучних заглиблень (“жолобів”, “чаш”, “жертовних ям” та інше) переважно на верхніх горизонтальних *площадках*. За тими самими ознаками, хоча і дещо умовно, ми також будемо називати подібні камені “жертовними”. Такі камені відомі на різних частинах території України, в тому числі і в масиві Українських Карпат. Зокрема, це пам’ятки на скелях поблизу с. Урич, с. Розгірче Сколівського р-ну Львівської обл., на “скелях Довбуша” поблизу с. Бубнище Долинського р-ну, на Писаному Камені в Верховинському р-ні, та на Лисівському камені, Косівського р-ну, Івано-Франківської обл. Ці об’єкти довгий час користувались увагою вчених, зокрема таких, як Іван Вагилевич[1], Михайло Рожко[2], Микола Бандрівський[3]. Проте невелика кількість відомих пам’яток утруднює остаточне з’ясування питання їх походження і призначення.

Метою цієї статті є введення у науковий обіг даних про нові знайдені культові камені (див. карта 1), оскільки нагромадження подібного матеріалу з часом дасть відповіді на поставлені питання та простір для більш широких узагальнень.



Карта 1. № 1 – камінь “Турецька баба” знайдений поблизу с. Корчин Сколівського р-ну Львівської обл. № 2 – камінь з горизонтальною площадкою та жолобом на ній, знайдений біля потоку Березовий, на схилі Комарницького хребта, поблизу с. Верхнє Синевидне Сколівського р-ну Львівської обл. № 3 – скеля з зображеннями долонь, хрестів та жолобами. № 4 – скеля з округлими жолобами та жолобом у вигляді ступні.

Влітку 2006 р. було знайдено камінь[4], ймовірно, культового призначення, в с. Корчин Сколів-

---

[1]Вагилевич І. Берди в Уричі // Подорожі в українських Карпатах / Упор. М.А.Вальо.– Львів, 1993.– С. 102-113.

[2]Рожко М.Ф., Бандрівський М.Ф. Середньовічні петрогліфи на урічському камені // Скелі і печери в історії та культурі стародавньої України. Наукова конференція: Збірник тез повідомлень та доповідей.– Львів, 1995.– С. 80-82; Рожко М.Ф. Тустань – давньоруська наскельна фортеця.– К.: Наук. Думка.– 240 с., з іл. і карт.; Його ж. Тустань. Державно історико-культурний заповідник // Сколівщина.– Львів: інститут народознавства НАНУ, 1996.– С. 41.

[3]Бандрівський М.Г. Сварожі лики: нариси.– Львів: Логос, 1992.– 102 с.; Його ж. Жолобоподібні заглиблення на скелях Карпат // Скелі і печери в історії та культурі стародавньої України. Наукова конференція: Збірник тез повідомлень та доповідей.– Львів, 1995.– С. 104-107; Його ж. Місце петрогліфів Уріча в наскельному мистецтві Карпато-Балканського регіону // Скелі і печери в історії та культурі стародавньої України. Наукова конференція: Збірник тез повідомлень та доповідей.– Львів, 1995.– С. 7-10; Його ж. Петрогліфи Гуцульщини: стан і перспективи досліджень // Скелі і печери в історії та культурі стародавньої України. Наукова конференція: Збірник тез повідомлень та доповідей.– Львів, 1995.– С. 102; Його ж. Про “поганські камені” в Карпатах // Археологія.– 1989.– № 3.– С. 109-116; Його ж. Знаки-ідеограми у петрогліфах Гуцульщини // П’ята геральдична конференція. Збірник тез повідомлень та доповідей.– Львів, 1995.– С. 3-5.

[4]Висловлюємо щиру подяку Василю Пастушківу за те що показав нам цей камінь.



Рис. 1 – камінь № 1 загальний вигляд.

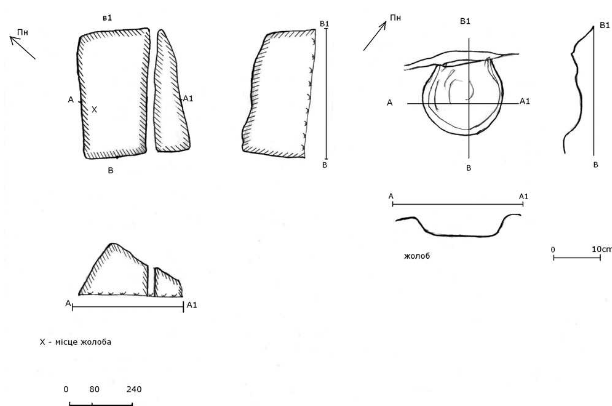


Рис. 2 – схема каменя № 1 і жолоба на його поверхні.



Рис. 3 – фото жолоба на камені № 1.

ського р-ну Львівської обл., який розташований в урочищі Кам’янистий, приблизно на 2,5 км південніше від села, на лівому березі потоку Мала Річка (див. рис. 1), біля лісової дороги, що веде на хребет Парашка. Пам’ятка являє собою розколену надвоє скелю (пісковик) неправильної трикутної форми (висотою 2 м, шириною 3,8 м, довжиною 4,15 м), що за формою віддалено нагадує двосхилий дах. В горизонтальному перерізі – досить правильної прямокутної форми. Ширина тріщини якою розколений камінь – приблизно 0,45 м. Зверху камінь має невелику горизонтальну *площадку* (0,6 х 0,5 м) з округлим жолобом (діаметром 0,2 м, глибиною 0,1 м) і стінками цеглястого кольору, що є свідченням обпалу (див. рис. 3). Жолоб розміщено з південно-західного боку каменя, ближче до краю, таким чином, що з самого краю каменя стінка жолоба відсутня. Достеменно встановити природність чи штучність походження жолоба досить складно, оскільки слідів від інструменту не виявлено.

На скелі знаходимо велику кількість написів пізнього походження, тим не менше проглядаються кілька більш ранніх петрогліфів. На вертикальній стінці з південно-західного боку на висоті 0,3 м від рівня сучасної поверхні ґрунту зафіксовано антропоморфне зображення (див. рис. 4). Внизу вибито петрогліф, який представляє собою схематичне зображення людини (висотою 0,53 м), в якої ноги утворені двома лініями, що сходяться вгорі і двома горизонтальними лініями – стопами. Голова антропоморфного силуету теж утворена двома вирізаними горизонтальними лініями, а для зображення тулубу використано природну нерівність скелі, що з’єднує голову і ноги. Зображення рук відсутнє. Дещо вище цього петрогліфа стіну розділяє горизонтальна лінія, виконана в тій самій техніці, що й антропоморфне зображення. На висоті 0,5 м над антропоморфним петрогліфом вибито хрест пізнього походження (висотою 0,17 м, шириною 0,08 м), який має одну поперечину при основі і дві зверху. З лівого боку від хреста вибито літери “МР”. На північно-західній похилій стінці вибито ромб з заокругленими кутами (висота 0,24 м, ширина 0,16 м) і вписаний у нього хрест з розширеними кінцями. Ззовні, біля трьох кутів ромба вибито невеликі круглі заглиблення, діаметром 0,01 м. Зверху і з лівого боку вибито по одному отвору,



Рис. 4 – фото антропоморфного петрогліфа на камені № 1.

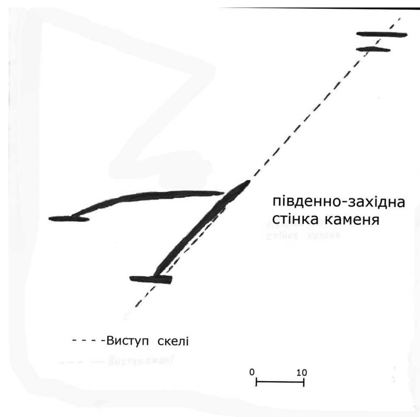


Рис. 4 а – антропоморфний петрогліф на камені № 1.

знизу – два, з правого боку зображення не збереглось. Щодо техніки нанесення, то описані петрогліфи вибиті пунктирно з додатковим прошліфовуванням (див. рис. 5).

Кожному з описаних петрогліфів знаходимо аналогії в інших куточках Карпат як за семантикою так і за технікою виконання. Зокрема, що стосується жолободібного заглиблення, то аналоги зустрічаємо як в Українських Карпатах, так і на Чесько-Моравському пограниччі. Щодо датування подібних пам'яток, то на теренах Чесько-Моравського пограниччя їх прийнято пов'язувати з періодом становлення раннього слов'янства. З цим не погоджується, наприклад, М.Бандрівський але, на жаль ще не віднайдено методики, яка б дозволила датувати ці пам'ятки більш точно[5]. Стосовно функціонального їх призначення зроблено припущення про використання жолободібних заглиблень для жертвопринoшень[6]. На це, зокрема, вказують сліди обпалу бурого кольору на стінках.

В Карпатах відомі також аналоги й антропоморфному петрогліфу. В Українських Карпатах це – зображення танцюючих чоловічків на скелях коло с. Урич, Сколівського р-ну, Львівської обл.[7], та на Писаному Камені в Верховинському р-ні, Івано-Франківської обл.[8]. В Румунських Карпатах аналогічні ображення знаходимо в печері Чизмей, район Хунедуара, що в Трансільванії, але, на жаль, однозначного датування цих пам'яток теж ще немає[9].

Щодо хреста з розширеними кінцями-раменами, вирізьбленого на південно-західній стінці каменя, то хрести такого типу прийнято датувати XII-XIV ст.[10]. Подібне, вписане в ромб, зображення хреста знаходимо на Писаному Камені, але в цьому випадку хрест вписано в ромб, з трикутними відростками по кутах[11]. Ромби з трикутними відростками в вершинах знайдені поблизу Космача на камені "Дванадцяти опришків"[12]. Неподалік, на одному з каменів висічено коло діаметром 0,5 м, всередині якого викуто рівнораменний хрест з трикутниками на кінцях[13]. Що стосується антропоморфних зображень на Гострому Камені в с. Урич, то М.Бандрівський за аналогічними пам'ятками з Центрально-Східної Європи датує їх періодом раннього заліза[14]. Назагал щодо описуваного тупу хрестів з ромбами і стилізованих фігурок людей, з Писаного Каменю, то дослідник вважає, спираючись на вже датовані аналоги з Південно-Східної Європи і Верхнього Подністров'я, що їх варто відносити до періоду раннє середньовіччя – XIV ст.[15]. Але для більш

[5]Бандрівський М.С. Жолободібні заглиблення...– С. 106.

[6]Бандрівський М.С. Знаки-ідеограми у петрогліфах...– С. 3.

[7]Бандрівський М.С. Місце петрогліфів Уріча...– С. 7.

[8]Бандрівський М.С. Петрогліфи Гуцульщини...– С. 102.

[9]Бандрівський М.С. Місце петрогліфів Уріча...– С. 7.

[10]Рожко М.Ф., Бандрівський М.Ф. Середньовічні петрогліфи на уріцькому камені // Скелі і печери в історії та культурі стародавньої України. Наукова конференція. Збірник тез повідомлень та доповідей.– Львів, 1995.– С. 81.

[11]Бандрівський М.С. Петрогліфи Гуцульщини...– С. 5.

[12]Кугутяк М. Кам'яні старожитності Космача.– Івано-Франківськ, 2007.– С. 92-94.

[13]Там само.– С. 97.

[14]Бандрівський М.С. Місце петрогліфів Уріча...– С. 7, 10.

[15]Бандрівський М.С. Петрогліфи Гуцульщини...- С. 103.

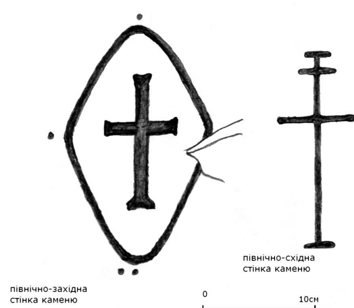


Рис. 5 – зображення хрестів на камені № 1.



Рис. 5 а – фото хреста вписаного в ромб з каменя № 1.



Рис. 5 б – фото хреста з південно-західного боку каменя № 1.

точного датування пам’ятки необхідні додаткові археологічні дослідження.

В околицях с. Корчин на даний момент відома знахідка бронзового кельта (сокири), періоду раннього заліза[16]. Також маємо свідчення існування на під’їзді до сучасного Корчина укріплення княжого часу[17], про це свідчать також виявлений М.Рожком топонім Підзамчище[18], яким означують місце, де, ймовірно, було укріплення, і свідчення інформаторів[19].

У процесі дослідження пам’ятки було проведено етнографічну розвідку. За методикою неструктурованого інтерв’ю було опитано 12 інформаторів, за одним винятком, уродженці с. Корчин. З’ясовуючи питання походження назви “Турецька баба” ми виявили кілька сюжетів. Більшість інформаторів свідчило, що в розломі каменя від татар ховалась дівчина (“жінка”, “баба”), але її було знайдено і вбито:

“*...Там замордували татари дівчину. Не замордували її, вона. То, турецький камінь, він отакво [показує] щілина є. Вона туди утекла, сховала си і во вона вже так загинула, бо вони її відти не могли, не дістати, ні вона вже не могла втекти відти, і там уже її чи мечами, чи як...*”[20].

Цей сюжет фіксуємо з незначними варіаціями. Його ж наводить краєзнавець поч. XX ст., Семен Сородник в своїй розвідці про історію корчинської шляхти:

“*...Недалеко озера, при лісовій дорозі стоїть “Турецький камінь”, скеля розлупана надвоє. Там то убив колись турок бабу, а що не мав її де спрятати, розлупав мечем скалу надвоє і в цю розколину вкинув свою жертву...*”[21].

Кілька інформаторів засвідчило, що на камені

[16]Крушельницкая Л. Могильник конца бронзового века в Сопоте // Slovenska Arxeologia.– Praha, 1979.– XXVII, 2.– S. 305.

[17]Сородник С. Історія корчинської шляхти. Минуле і сучасне села Корчин.– Львів: Панорама, 2002.– С. 11.

[18]Рожко М.Ф. Тустань – давньоруська наскельна...– С. 195.– Рис. 94.

[19]Зап. 22.07.06 в с. Корчин Сколівського р-ну Львівської обл., від Винницького Мирона Костянтиновича, 1932 р. н.

[20]Зап. 22.07.06, в с. Корчин Сколівського р-ну Львівської обл., від Думинець Ярослави Миронівни, 1954 р. н., уродженки м. Омськ, Росі; Мелені Віри Савівни, 1932 р. н., уродженки с. Крушельниця.

[21]Сородник С. Історія корчинської шляхти...– С. 9-10.

було вибито напис з інформацією про вбивство, але ні детальнішого змісту напису, ні навіть мови, якою його було зроблено вони пригадати не змогли[22]. Сам напис не виявлено.

Зафіксовано одиничне свідчення про те, що на цьому місці вбито турецького полководця:

"*...кажут, що там вбили, пустили каменя якось, вбили турецького полководця, каменем. І то, потом назва є – турецький камінь...*"[23].

Також зафіксовано одиничні свідчення про вбивство турками багатьох людей коло каменя[24] і цікавий сюжет про те, що на цьому місці було вбито не звичайну жінку, а другу доньку князя Святослава:

"*...По легенді, кажут, що то колись турки напали на Урич, значить, Урицького князя Урицького взяли, значить дві дочки. Одна дочка втікала на Парашку, десь там за турецьким каменем. Такий звичайний камінь, розколений, така ущелина, то друга, значить, там погинула...*"[25].

В контексті дослідження пам'ятки не можемо не згадати про лісове озеро, яке знаходиться в декількох сотнях метрів від пам'ятки. Озеро невелике і достатньо занедбане, жоден з інформаторів не зміг вказати на його назву. Семен Сородник називає його "Слезою Фатими": "...Лісове озерце під горою Кривою прозване "Слезою Фатими". Старий місцевий переказ говорить, що воно було колись велике і глибоке, а в його водах жили лісові панни та лісовики. Одного разу заблудилася там молода дівчина і її залоскотали лісовики та втягнули у воду. Відтоді вечорами чути біля озера плач та голосіння, просьби о ратунок..."[26]. Ім'я Фатима в назві озера не може не наштовхувати на думку про зв'язок з колишньою присутністю тут татар на цих територіях і з Турецьким Каменем. Вдалось також зафіксувати сюжет про загибель татар разом із возами у озері[27], щоправда подробиць з'ясувати не вдалось.

Окрім усних переказів вдалось зафіксувати надзвичайно цікавий відгомін колишнього вшанування каменю. Всі інформатори засвідчили, що до сих пір побутує звичай, ідучи повз "бабу", кланятись їй, або й цілувати[28]. Деякі інформатори свідчать, що це потрібно робити лише коли проходиш повз неї вперше[29]. Загальною є мотивація: "буде удача в лісі"[30], "бо забере ягоди"[31], "як поцілуєш нічого не візьме [*мається на увазі нічого не забере – прим. авторів*]"[32].

Ще один камінь (див. рис. 6, 6 а) зі слідами штучної обробки, ймовірно культового призначення, в цьому районі було виявлено в 2002 р. Він знаходиться приблизно 5,5 км на південний захід від Верхнього Синевидного Сколівського р-ну на південно-західному схилі Комарницького хребта, 2-2,5 км на північ від хутора, розташованого в долині потоку Березовий, на висоті 20-30 м над її рівнем, на правому березі, в лісі. Нижня частина каменю занурена в ґрунт, для огляду доступна лише верхня його частина з горизонтальною площадкою. Камінь орієнтовано за напрямком північний схід – південний захід, в довжину він 2,3 м, в ширину 2,1 м, висота каменю в нижній точці схилу 1,5 м, в верхній 0,55 м. Прямокутна площадка в верхній частині каменя розміром 0,85 х 0,45 м. Її поверхня, вірогідно, спеціально відшліфована, майже ідеально рівної форми, лише подекуди видно невеликі ямки і насічки – ймовірно сліди від інструменту, яким обробляли камінь.

[22] Зап. 22.07.06, в с. Корчин Сколівського р-ну Львівської обл., від Богенчук Івана Васильовича, 1927 р. н., від Думинець Ярослави Миронівни, 1954 р. н., уродженки м. Омськ, Росія; Мелені Віри Савівни, 1932 р. н., уродженки с. Крушельниця.

[23] Зап. 22.07.06, в с. Корчин Сколівського р-ну Львівської обл., від Винницького Івана Костянтиновича, 1932 р. н.

[24] Зап. 22.07.06, в с. Корчин Сколівського р-ну Львівської обл., від Корчинського Івана Костянтиновича, 1932 р. н.

[25] Зап. 22.07.06, в с. Корчин Сколівського р-ну Львівської обл., від Винницького Мирона Костянтиновича, 1932 р. н.

[26] Сородник С. Історія корчинської шляхти...– С. 10.

[27] Зап. 22.07.06 в с. Корчин Сколівського р-ну Львівської обл., від Думинець Ярослави Миронівни, 1954 р. н., уродженки м. Омськ, Росія; Мелені Віри Савівни, 1932 р. н., уродженки с. Крушельниця.

[28] Зап. 22.07.06 в с. Корчин Сколівського р-ну Львівської обл., від Мелень Ольги Костянтинівни, 1923 р. н.; від Винницького Йосипа Миколайовича, 1936 р. н.

[29] Зап. 22.07.06 в с. Корчин Сколівського р-ну Львівської обл., від Думинець Ярослави Миронівни, 1954 р. н., уродженки м. Омськ, Росія; Мелені Віри Савівни, 1932 р. н., уродженки с. Крушельниця.

[30] Зап. 22.07.06, в с. Корчин Сколівського р-ну Львівської обл., від Корчинського Петра Петровича, 1913 р. н.; від Винницької Любові Михайлівни, 1941 р.н.

[31] Зап. 22.07.06 в с. Корчин Сколівського р-ну Львівської обл., від Корчинського Богдана Івановича, 1950 р. н.

[32] Зап. 22.07.06 в с. Корчин Сколівського р-ну Львівської обл., від Корчинського Петра Петровича, 1913 р. н.

В південно-західній частині площадки розміщено штучне заглиблення діаметром 0,06 м, глибиною 0,1 м, внутрішні стінки якого носять явні сліди штучної обробки у формі смуг, що сходяться в нижній частині.



Рис. 6 – камінь № 2.

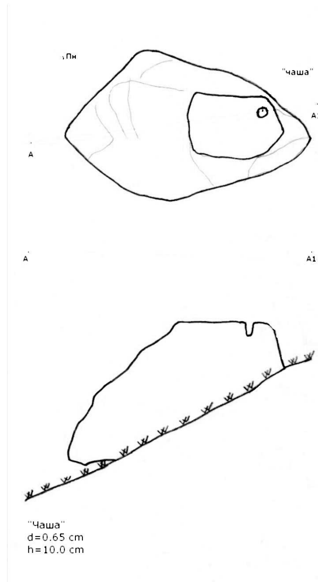


Рис. 6 а – схема каменя № 2.

У 70-ті рр. XX ст. у с. Мошанець Чернівецької обл. Б.Шевчук знайшов кам’яну брилу, яку місцеве населення називає “Біблійний камінь”, довжиною 1,5 м, шириною 1 м. Більша частина каменю перебуває у землі та виступає на поверхню на 0,7 м. На поверхні каменю видно 7 штучно просвердлених круглих отворів, діаметром 0,05-0,06 м, глибиною 0,1-0,15 м. Керамічний матеріал, що знайдений поблизу, належить до черняхівської культури[33].

Подібні до вищеописаних жолобоподібних заглиблень виявлені на вершинах скель у різних районах Українських Карпат. Вони переважно округлої форми, розміщені на краях верхніх площадок скель. Часто зміщені до краю скелі настільки, що частина стінки відсутня. Часто від жолобу до краю скелі веде рівчак глибиною 0,01-0,02 м. Деякі з них носять сліди штучної обробки і обпалу[34]. В окремих випадках на горизонтальних площадках скель зустрічаються заглиблення, що за формою нагадують людську ступню чи долоню (так звані “слідовики”), хрест тощо.

Округлі жолобоподібні заглиблення були виявлені авторами на скелях поблизу с. Верхнє Синевидне Сколівського р-ну та с. Спас Турківського р-ну Львівської обл.



Рис. 7 – фото долоні зі скелі № 3.

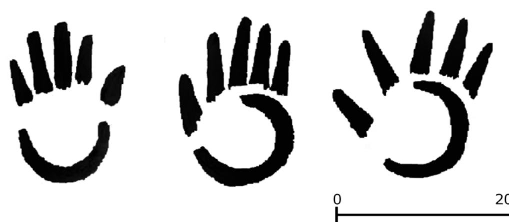


Рис. 7 а – зображення долоні зі скелі № 3.

[33] Артюх В. Язичництво та раннє християнство стародавньої Галичини.– Львів, 2006.– С. 120-121.

[34] Бандрівський М.С. Жолобкоподібні заглиблення...– С. 104; Бандрівський М.С. Про “поганські камені”...– С. 114.

Перша група жолобоподібних заглиблень розміщена на гірському ребрі, що підіймається до вершини Соколовець Комарницького хребта, на лівому березі безіменної притоки ріки Стрий. Вона на 1-1,5 км віддалена на південний схід від каменю з жолобом штучного походження, що його було описано вище. На скелі знаходимо два жолобоподібні заглиблення округлої форми (діаметром 0,3 м та 0,6 м, глибиною 0,2 м та 0,5 м, відповідно) розміщені на відстані 1,5 м один від одного. Поруч знаходимо заглиблення у вигляді людських долонь з розчепіреними пальцями, приблизно 0,2 м довжиною (див. рис. 7, 7 а). Їх розміщено таким чином, що перші дві долоні знаходиться на відстані 1,3 м на захід від жолобів, а ще дві – 8 м північніше. З південно-східного боку, у невеличкому гроті (глибиною 0,90 м, шириною 1,60 м, висотою 1 м), на стінці, яка плавно переходить в стелю, знайдено два хрестоподібні зображення (див. рис. 8, 8 а). Їх вибито поруч, один біля іншого на висоті 0,7 м від долівки.

Перший, чи не найцікавіший, знак являє собою вертикальну лінію, з кільцем наверху і горизонтальною лінією при основі (висотою 0,13 м).

Другий – хрест більш звиклої форми, має три поперечини, середня на кінцях перекреслена вертикальними лініями (висота 0,14 м). Правіше від гроту на 7-7,5 м, знаходиться вузька ущелина. На 0,5 м правіше від ущелини, на висоті 1 м від поверхні ґрунту вибита ще одна хрестоподібна фігура. Вона являє собою вертикальну лінію, яка при основі має горизонтальну лінію і завершується вдвічі більшою – горизонтальною. Посередині розміщено поперечину у вигляді "молодого місяця", ріжками донизу. Висота фігури 0,16 м (див. рис. 8 б).

Наступний петрогліф знаходимо на 6 м правіше від попереднього, на висоті 0,35 м від сучасного рівня ґрунту. Це вертикальна лінія (0,13 м) з двома горизонтальними поперечинами, що завершуються меншими вертикальними лініями. Фігура своїми обрисами нагадує символічне зображення воза. Всі вищеописані петрогліфи вибиті пунктирно, з додатковим прошліфовуванням.

Аналогічні зображення знаходимо на жертовному камені поблизу с. Обухова Київської обл. (див. рис. 9), що знаходиться на святилищі поблизу поселення черняхівської культу-



Рис. 8 – фото хрестів зі скелі № 3.

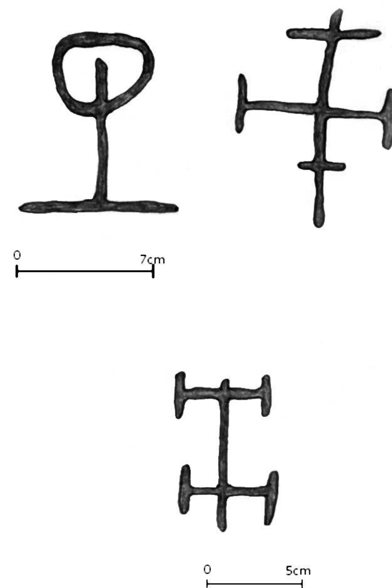


Рис. 8 а – зображення хрестів зі скелі № 3.



Рис. 8 б – фото хреста зі скелі № 3.

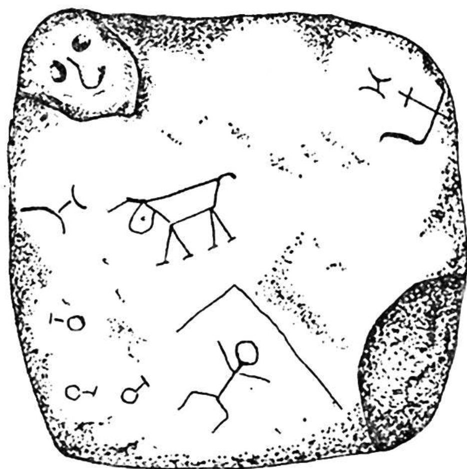


Рис. 9 – жертовний камінь з с. Обухів Київської обл. (за Кравченко Н.М. Слов'яни на території України в V-VII ст. // Археологія та стародавня історія України: Курс лекцій / Під ред. О.Чмихов, Н.М.Кравченко, І.Т.Черняков.– К.: Либідь, 1992.– С. 298).



Рис. 10 – фото жолоба-"слідовика" з каменю № 4.



Рис. 11 – фото жолоба зі скелі "Чортів камінь" коло с. Спас Старосамбірського р-ну Львівської обл.

ри[35]. Велике різноманіття форм хрестів та хрестоподібних фігур у Карпатах пов'язується з часом становлення християнства та припускається їх створення представниками єретично-схимницьких течій в тогочасній ортодоксії[36].

На відстані 200-250 м на південний схід знаходиться скеля, на вершині якої є невелика площадка 3 х 6 м, з трьома жолобоподібними заглибленнями. Перше – округлої форми (діаметром 0,7 м, глибиною 0,18 м), має радіальні рівчаки і канавку, що веде до краю скелі. Друге – розміщено поруч – у формі людської ступні (довжиною 0,28 м, глибиною 0,08 м, див. рис. 10). Третє – у формі прямокутника з округлими краями (довжиною 0,23 м, глибиною 0,1 м). Неподалік Синевидсько – Межибрідського комплексу петрогліфів відомі знахідки городища X-XIII ст.[37], в урочищі "Горбище", в місці злиття р. Стрий і р. Опір та монастиря св. Богородиці XIII ст., в урочищі "Золота гора"[38].

На скелі Чортів Камінь, що знаходиться на лівому березі р. Дністер, на відстані 500 м на південь від с. Спас Старосамбірського р-ну Львівської обл., знаходимо два жолобоподібні заглиблення округлої форми, діаметром 0,3 м (рис. 11). Їх розміщено на західному краю, на віддалі 1,5 м одне від одного. Від кожного жолоба до краю скелі веде рівчак.

Ще один цікавий різновид петрогліфів було виявлено авторами на скелях поблизу с. Урич. На скелі Жолоб, на 8 м південніше від жолобів, що раніше були виявлені М.Бандрівським, на горизонтальній поверхні знаходимо заглиблення у формі хреста з розширеними раменами, шириною – 0,15 м, висотою – 0,22 м, глибиною 0,10 м[39]

[35]Кравченко Н.М. Слов'яни на території України в V-VII ст. // Археологія та стародавня історія України: Курс лекцій / Під ред. О.Чмихов, Н.М.Кравченко, І.Т.Черняков.– К.: Либідь, 1992.– С. 289.

[36]Бандрівський М.С. Петрогліфи Гуцульщини...– С. 104.

[37]Корчинський О., Литвин Т., Осаульник. Дослідження городищ у Верхньому Синевидному на Львівщині // Археологічні дослідження на Львівщині у 1995 р.– Львів, 1996.– С. 39.

[38]Рожко М.Ф. Тустань. Державний історико-культурний...– С. 41.

[39]Дякуємо Олегові Марушану, який знайшов і показав нам цю хрестоподібну фігуру.

(див. рис. 12, 12 а). Цікаво, що на сусідньому горбі знаходиться скеля, що має назву "Хрест".

Камені з подібними заглибленнями кількох різновидів відомі по всій території Західної України. Зокрема, авторами було обстежено подібні жолобоподібні заглиблення поблизу с. Липовиця Рожнятівського р-ну Івано-Франківської обл. Їх було виявлено і попередньо обстежено директором Липовицької СШ Василем Андрейківим. В околицях с. Липовиця, в урочищах Кам'яниста, Бороло і Ялина виявлено три групи скель, на яких знайдені округлі жолобоподібні заглиблення і заглиблення у вигляді людської ступні. Останнє, на думку В.Андрейківа, являється петрогліфом – слідовиком.

Подібна пам'ятка – камінь з заглибленням у вигляді людської ступні ("Слід Божої Матері") – знаходиться в Почаївській Лаврі, на Кременеччині і вшановується як святиня[40].

Наприкінці XIX ст. Катерина Мельник і Володимир Антонович виявили поблизу Бакотського середньовічного монастиря, на березі р. Дністер, камінь, поверхня якого була вкрита круглими заглибленнями, на зразок чашок різної величини. Одне з заглиблень було довгасте і нагадувало ступню людини. Вказані об'єкти дослідниця віднесла до мегалітичних споруд, пов'язавши його з жертовниками[41].

Ще один цікавий об'єкт був виявлений біля с. Комарів Кельменецького р-ну Чернівецької обл. Він являє собою камінь яйцеподібної форми, на східній грані якого містяться три жолобоподібні заглиблення, а в центрі розміщено циліндричну колонку діаметром 0,35 м, що утоплена в отвір діаметром 0,6 м, глибиною 0,2 м. Наталія Сиряміна вважає цей камінь жертовним[42]. До цієї думки схиляється Вадим Артюх[43].

Цікавий аналог Урицькому хрестоподібному петрогліфу також знаходимо біля скельного храму XVII ст., що поблизу с. Монастирок (Міжгір'я) Борщівського р-ну Тернопільської обл., на



Рис. 12 – фото жолоба вирізаного у вигляді хреста, зі скелі Жолоб поблизу с. Урич Сколівського р-ну Львівської обл.



Рис. 12 а – зображення жолоба вирізаного у вигляді хреста.



Рис. 13 – фото каменя, з жолобом у вигляді хреста, поблизу скельного храму XVII ст., розташованого біля с. Монастирок Борщівського р-ну Тернопільської обл. (фото Р.Миськіва).

[40] Бандрівський М.Г. Сварожі лики...– С. 50.

[41] Винокур І. Скелі і печери в історії Бакоти // Скелі і печери в історії та культурі стародавньої України: Наукова конференція. Збірник тез повідомлень та доповідей.– Львів, 1995.– С. 17.

[42] Сиряміна Н. Мегалітичний комплекс на середньому Дністрі: випадковість чи закономірність? // Вісник. Загальнодержавний бюлетень УТОПІК.– 2002.– № 2.– С. 66.

[43] Артюх В. Язичництво та раннє християнство...– С. 92.

березі р. Серет. Перед церквою в печері "Язичеська" знаходиться вапнякова горизонтальна плита 4,0 х 2,4 х 0,6 м, на якій вирізано хрест (див. рис. 13). З хреста донизу відходить рівчак. Окрім хреста на камені є чашоподібні заглиблення. Плита була принесена на це місце монахами в XVII ст., про що свідчить напис на ній[44]. А.Кіркор, О.Ратич, І.Винокур, С.Климовський та М.Стріхар вважають цей камінь жертовним.

Щодо каменів-слідовиків у вигляді людських долонь, то такий зафіксовано Леоном Козловським в околицях Бишева (Польща). Поблизу досліджуваного кургану було знайдено камінь з виразно викутою на його поверхні людською долонею, яка дещо більша від звичайної, з п'ятьма стуленими заглибленими пальцями і долонею, зовнішні контури якої позначено рівчаком. З тим каменем пов'язана легенда, що долоню "витиснув диявол, який ніс той камінь, аби збурити його на Ченстохову, але на полях поблизу Бишева впустив додолу"[45].

"Слідовики" та "жолоби" вивчає і Микола Кугутяк, зокрема, досліджував їх в урочищі Терношори, поблизу с. Снідавки Івано-Франківської обл. Дослідник вважає їх жертовними каменями[46].

Відомі дослідники слов'янської та давньоруської археології Б.А.Тимощук та І.П.Русанова, культові "камені-слідовики" пов'язують, зокрема, з слов'янськими святилищами[47].

Отже, в ході досліджень, було знайдено камені з петрогліфами поблизу с. Корчин, с. Верхнє Синевидне Сколівського р-ну та поблизу с. Спас Старосамбірського р-ну. Найчисленніші серед петрогліфів це так звані "жолоби" – округлі заглиблення на горизонтальних поверхнях скель.

Ми схильні вважати, що більшість з них мають природне походження. Про це свідчить той факт, що округлі заглиблення знаходяться на численних скелях і каменях, різноманітні за формою і місцем розташування, але розміщені завжди в тих місцях де збирається дощова вода. Постійна дія вологи пришвидшує вивітрювання каменю, в результаті утворюється заглиблення, в яке постійно назбирується вода, що продовжує руйнувати камінь і збільшувати заглиблення. Дією води, на нашу думку, можна пояснити і різноманіття форм жолобів. Наприклад, інколи два такі заглиблення, розташовані поруч, збільшуючись, можуть сполучатись в одне, яке за формою нагадує людську ступню. Походження канавки, яка виходить з жолоба і яку можна прийняти за "кровостік" на жертовнику, також пов'язуємо з дією дощової води, яка в найнижчій точці стікає до краю каменя. Постійне повторення цього процесу і призводить до швидшої руйнації каменю в цьому місці. У випадку, коли жолоб утворюється при самому краю скелі, то та стінка, яка найближче розмішена до нього, повністю вивітрюється. Камені з таким типом жолобів, завдяки їхній формі, часто називають "Довбушевими сідальцями"[48]. Ймовірно, частина з них використовувалась місцевим населенням в культових цілях, про що свідчать сліди обпалу та інструменту на стінках жолобів.

До округлих заглиблень на поверхнях скель, які мають штучне походження, проте не відносяться до давніх петрогліфів, якими їх вважали деякі дослідники[49], належать об'єкти біля с. Багна Вижницького р-ну Чернівецької обл. Тут, на скелях, видно круглі жолоби та диски з вибраними навколо кільцями, які розміщено на вертикальних і горизонтальних їх поверхнях. Етнографічна розвідка, проведена в с. Багна, показала, що ці заглиблення залишились в результаті вибиття зі скелі жорен для ручних млинків. У випадку, коли заготовка, при вибиванні на скелі з причин невдалого сколювання ставала непридатною, її залишали як брак[50]. Жорна, які збереглись у

[44]Климовський С.І., Стріхар М.М. Оригінальна пам'ятка вірувань населення галицької землі // Галич і галицька земля: Збірник наукових праць.– К.; Галич, 1998.– С. 67.

[45]Бандрівський М.Г. Сварожі лики...– С. 51.

[46]Кугутяк М. Кам'яні старожитності Космача...– С. 57-97; Його ж. Терношорське скельне святилище в Карпатах.– Івано-Франківськ, 2007.– С. 44-53.

[47]Русанова И.П., Тимощук Б.А. Языческие святилища древних славян.– Москва, 1993.– С. 10-11.

[48]Зап. 22.07.06 в с. Корчин Сколівського р-ну Львівської обл., від Думинець Ярослави Миронівни, 1954 р. н., уродженки м. Омськ, Росія; Мелені Віри Савівни, 1932 р. н., уродженки с. Крушельниця; Сеньків І. Гуцульська спадщина.– К.: Українознавство, 1995.– С. 410; Сородник С. Історія корчинської шляхти...– С. 10.

[49]Марченко Г., Томенчук Б. Скельне календарне святилище біля с. Багна Чернівецької області // Скелі і печери в історії та культурі стародавньої України / Наукова конференція: Збірник тез повідомлень та доповідей.– Львів, 1995.– С. 54-56.

[50]Зап. 11.10.2007 р. в с. Багна Вижницького р-ну Чер-

місцевих господарів за структурою каменю і діаметром відповідають структурі скель та жолобам, вибитим на них[51].

В питанні з'ясування призначення жолобів певні відповіді можуть дати археологічні дослідження і додаткова етнографічна розвідка. Наприклад, привертають увагу, відомі на слов'янських святилищах, жертовні ями у ґрунті, які мають округлу форму та є подібними за розмірами до жолобів на скелях в Карпатах. Вони, як вважають дослідники, набули широкого поширення в V-VII ст., та виконували магічну роль, зв'язану з різними віруваннями – з жертвами землі, культом плодороддя, з прагненням убезпечити себе від злих сил потойбічного світу, задобрити предків. Ями на пам'ятках були невеликими та не глибокими, влаштовувались з приводу певних подій. Жертви до них могли приносити окремі сім'ї, або жителі невеликих селищ[52]. Такі святилища розміщувалися за межами поселень, часто на незручних для звичайного життя місцевостях – на високій горі, на крутому схилі, або серед боліт[53].

У випадку пам'яток, знайдених поблизу с. Верхнє Синевидне, проведення етнографічної розвідки ми вважали за недоцільне, оскільки вони розташовані на значній відстані від села, окрім того на Комарицькому хребті є значна кількість скельних утворень, і це утруднює і пояснення інформаторам про який саме камінь йдеться і, відповідно, отримання від них достовірної інформації. В даному випадку на культовий характер пам'ятки можуть вказувати зображення хрестів, як "погашення" більш ранніх язичницьких петрогліфів.

Етнографічну розвідку було проведено в с. Корчин і виявлено вищеописаний звичай шанування каменю. Можемо стверджувати, що виявлений звичай шанування каменю значно давніший за зафіксовані перекази і є ще одним доказом на користь думки про культове призначення каменю. Сама поява подібних переказів пояснюється явищем яке в психології прийнято називати "раціоналізацією"[54]. Тобто, пам'ять про камінь як про дохристиянське культове місце з часом під впливом християнства витісняється і трансформується в звичай "кланятись бабі", а також традицію шанування місця вбивства. Крім того наявність в топонімі "Турецька баба" слова "баба" вказує на це місце як на колишнє місце язичницького поклоніння. А те, що традиція побутує і зараз говорить про порівняно пізній характер пам'ятки. На це також вказує місце її розташування – за селом, кількома метрами вище старої лісової дороги, у лісовій гущавині. В науці побутує думка про те, що після прийняття християнства на Русі "в глибинках" продовжували функціонувати культові центри й малі святилища сільських громад[55]. Значна кількість відомих пам'яток дає змогу прослідкувати тяглість традиції вшанування каменів з жолобами та "слідовиків" від раннього слов'янства до сучасності[56].

Відтак, важливим є подальше виявлення і дослідження нових пам'яток, що в майбутньому дасть змогу відповісти на питання призначення і побутування культових каменів, зокрема з жолобами, як важливого явища духовної культури населення України.

нівецької обл. від Мерджука Івана Васильовича, 1929 р. н.; Зап. 11.10.2007 р. в с. Багна Вижницького р-ну Чернівецької обл. від Мерджук Олени Танасівни, 1940 р. н.; Зап. 11.10.2007 р. в с. Багна Вижницького р-ну Чернівецької обл. від Нестерюк Георгіни Олексіївни, 1968 р. н.; Зап. 11.10.2007 р. в с. Багна Вижнецького р-ну Чернівецької обл. від Сідора Михайла Миколайовича, 1930 р. н.

[51] Зап. 11.10.2007 р. в с. Багна Вижницького р-ну Чернівецької обл. від Нестерюк Георгіни Олексіївни, 1968 р. н.; Зап. 11.10.2007 р. в с. Багна Вижницького р-ну Чернівецької обл. від Мердзенюк Марії Олексіївни, 1961 р. н.

[52] Русанова И.П., Тимощук Б.А. Языческие святилища...– С. 17.

[53] Там само.– С. 8.

[54] Психологическая энциклопедия / Под ред. Р.Корсини, А.Ауэрбах.– СПб., 2006.– С. 746.

[55] Артюх В. Язичництво та раннє християнство...– С. 163.

[56] Русанова И.П., Тимощук Б.А. Языческие святилища...– С. 11.

Статті



Володимир РОМАНЮК

ТРАДИЦІЙНІ МИСЛИВСЬКІ ПАСТКИ В УКРАЇНСЬКИХ КАРПАТАХ у другій пол. XIX – першій пол. XX ст.

Volodymyr ROMANIUK. The Traditional Hunting Traps in Ukrainian Carpathians in the Second Half of XX and the First Half of XX cc.

Протягом багатьох тисяч років в історії людства головним видом господарства було мисливство. З появою хліборобства та скотарства воно почало втрачати свою провідну роль в економічній сфері людського життя, поступово стаючи допоміжним господарським заняттям. У такому статусі в більшості етносів світу воно існує донині.

На території України ми можемо виділити два регіони, в яких традиційне народне мисливство збереглось аж до серед. XX ст. значно краще, ніж в усіх інших частинах країни. Це – Карпатські гори та Полісся. Головна причина збереження до зазначеного часу (у віддалених районах до сьогодні) та значного поширення традиційного мисливства на цих землях, без сумніву, криється у специфіці природних умов даних територій. Важкодоступні землі з величезними масивами лісів, з великою кількістю звірів у них були головним чинником, що сприяв збереженню та розвитку прадавнього господарського заняття на цих теренах. Якщо на інших українських землях у другій пол. XIX – першій пол. XX ст. традиційне народне мисливство уже майже було забуте, то населення Полісся і Карпат продовжувало у цей час широко ним займатись.

Мисливство поділяється на дві форми: активну і пасивну. Активна форма за своїм характером є переважно колективною (за винятком полювання на дрібних звірів та птахів) і полягає у тому, що мисливці з холодною або вогнепальною зброєю в руках, застосовуючи засаду, переслідування звірів чи інші способи, безпосередньо вбивають тварин.

Пасивна форма мисливства, на відміну від активної, має зазвичай індивідуальний характер. Її суть полягає у тому, що мисливець наставляє на того чи іншого звіра пастку. Після цього він чекає, доки звір не потрапить у неї, час від часу перевіряючи її. Ця форма полювання у порівнянні з активною вимагала від людини докладання меншої кількості фізичних зусиль, заощаджувала їй багато часу та енергії, дозволяючи більше уваги приділити головним господарським заняттям та іншим справам. Внаслідок цього вона набула значного поширення серед селянства. Її розвиток був зумовлений також тим, що державна влада, починаючи з часів Середньовіччя, практично постійно, частково або повністю забороняла селянам полювати. Пасивне ж полювання, на відміну від активного, було значно легше приховати.

Оскільки головним знаряддям мисливця при застосуванні пасивної форми полювання є пастки на звірів, ми ставимо за мету даної статті здійснити етнографічний опис тих мисливських засобів і пристроїв, які використовувало населення Українських Карпат у другій пол. XIX – першій пол. XX ст.; розробити їх класифікацію; простежити загальні риси та виокремити специфічні особливості народних мисливських пасток поширених в Українських Карпатах.

Висвітлення цих питань допоможе зобразити загальну картину збереження та розвитку пасивної форми мисливства на території Українських Карпат у другій пол. XIX – першій пол. XX ст.

У післявоєнній українській історіографії можна знайти порівняно невелику кількість праць, що торкаються зазначеної проблематики. Три ґрунтовні історико-етнографічні дослідження про Гуцульщину, Бойківщину та Лемківщину містять лише невеликі огляди явища традиційного народного мисливства, розміщені у загальних розділах, що розглядають допоміжні господарські заняття. Найкраще такий огляд здійснено у монографії про гуцулів. Дослідники М.Мандибура і Р.Федина досить широко висвітлили дану тему в цілому, подали опис окремих пасток на звірів. Проте навіть у цьому дослідженні огляд мисливства не є докладним. Ще менше інформації міститься в монографіях про бойків та про лемків[1].

[1] Мандибура М., Федина Р. Допоміжні види занять // Гуцульщина: Історико-етнографічне дослідження.– К.,

З досліджень, що розглядають народне мисливство на території України поза межами Карпат, привертає до себе увагу розділ "Охота", написаний С.Терьохіним і І.Кожаном у колективній монографії про Полісся. Автори даного розділу описали цілий ряд розповсюджених на Поліссі наприкінці XIX – на поч. XX ст. традиційних мисливських пасток, навели порівняння деяких з них із пастками, поширеними у Карпатах[2].

Декілька оглядів традиційного мисливства міститься у працях українських етнологів з кін. XIX – поч. XX ст. Так, у монографії Володимира Шухевича "Гуцульщина" знаходимо чимало інформації про дане явище. Дослідник подає опис декількох пасток, який ми використали у даній статті[3]. Інформація про пастки, які побутували на Гуцульщині, міститься і в розвідці Антіна Онищука про залишки первісної культури у гуцулів[4].

Важливе значення мають дослідження польських етнологів. Відомості про пастки, поширені на теренах Українських Карпат, знаходимо, зокрема, у статті Тадеуша Северина про традиційне мисливство в Польщі та ґрунтовній монографії Казимира Мошинського про народну культуру слов'ян[5].

Усі вищенаведені праці авторів кін. XIX – першої пол. XX ст. склали джерельну базу даної статті. Згадані дослідники навели у своїх роботах багато власних спостережень, здобутих ними під час проведення польових етнологічних експедицій.

Ще одним важливим джерелом, використаним у статті, є мисливський часопис "Łowiec", що виходив у Львові з 1878 по 1939 рр. На його сторінках розміщені публікації членів Львівського мисливського товариства імені св. Губерта, що містять чимало цінних для нас матеріалів. Так, серед них знаходяться спогади Олександра Убиша, в яких він наводить опис дводверцевої ступиці, яку використовували лемки; розповідь про цю ж пастку Ґавіна; згадки К.Кохановського та І.Мартинця про пастку "слоп", яку гуцули наставляли на рисей[6].

Ми спробували класифікувати традиційні мисливські пастки, які побутували в Українських Карпатах у другій пол. XIX – першій пол. XX ст. Критерієм для нижченаведеної класифікації послужив принцип дії у пастці певної фізичної сили. Згідно з цим критерієм ми поділили пастки на 4 групи:

1) мисливські ями;
2) вагові пастки;
3) пружинні пастки;
4) сильця.

У пастках першої групи мисливець використовує силу тяжіння, напрям дії якої спрямований безпосередньо на звіра. Тварина, біжучи лісом, випадково падала у замасковану яму і вже не могла з неї вибратись.

У вагових пастках мисливець також використовує силу тяжіння. Однак тут напрям її дії спрямований вже не на звіра, а на певні частини самої пастки. Сила тяжіння у пастках другої групи є прихованою і її вивільняє сама тварина своїм доторком до певної частини пастки. При цьому сила, прикладена звіром під час доторку, є значно меншою від сили, яку він вивільняє. Вивільнена сила тяжіння приводить у дію механізм пастки, внаслідок чого остання спрацьовує і вбиває, ранить або закриває тварину.

Підставову різницю між пружинними та ваговими пастками складає те, що приховану силу тяжіння, яка діє у пастках другої групи, у пружинних пастках замінює прихована сила пруж-

---

1987.– С. 146-157; Матейко К. Допоміжні види господарських занять і народні промисли // Бойківщина: Історико-етнографічне дослідження.– К., 1983.– С. 113-128; Горинь Г. Допоміжні види господарських занять // Лемківщина: Історико-етнографічне дослідження: у 2-х т.– Т. 1: Матеріальна культура.– Львів, 1999.– С. 218-225.

[2]Кожан И., Терехин С. Охота // Полесье. Материальная культура...– С. 155-164.

[3]Шухевич В. Гуцульщина: Друга часть // Материяли до українсько-руської етнольоґії.– Львів, 1901.– Т. IV.

[4]Онищук А. Останки первісної культури у Гуцулів // Матеріяли до української етнольоґії.– Львів, 1912.– Т. XV.– С. 59-177.

[5]Seweryn T. Łowiectwo ludowe w Polsce // Lud słowiański.– Kraków, 1931.– T. 2.– Zeszyt 1.– S. 55-69; zeszyt 2.– S. 197-212; Moszyński K. Kultura ludowa słowian.– Cz. I: Kultura materjalna.– Kraków, 1929.

[6]Ubysz A. Wspomnienia z gór // Łowiec. Organ Galicyjskiego towarzystwa łowieckiego.– Lwów, 1880.– R. III.– S. 152-156; 168-171; 183-184; Gawin. Z wiosennej wycieczki w góry // Łowiec.– 1884.– R. VII.– S. 113-114; Kochanowski C. Ryś – jego sposób życia i łowiectwo // Łowiec.– 1899.– R. 22 – S. 169-172; 181-185; Martyniec I. Kilka słów o polowaniach urządzonych przez niedźwiedzie i wilki na jelenie // Ibid.– 1900.– R. 23.– S. 199-200.

ності. Напрям її дії також спрямований на певні частини самої пастки. Силу пружності у пастках третьої групи, як і силу тяжіння у вагових пастках, вивільнює звір своїм доторком до певної частини пастки. Як і в пастках попередньої групи, сила, прикладена твариною під час доторку, є значно меншою від вивільненої нею сили. Пастка схоплює звіра внаслідок того, що вивільнена сила пружності приводить у дію її механізм.

Врешті, у пастках четвертої групи мисливець використовує силу самої тварини, напрям дії якої спрямований на пастку. Потрапляючи в сильце, звір щосили намагався з нього вибратись, і чим більше він докладав зусиль, тим міцніше навколо його шиї або лапи затягувалася петля.

Слід зазначити, що загальноприйнятою в історіографії є класифікація пасток на активні і пасивні, або рухомі та нерухомі[7]. Згідно з нею мисливські ями та сильця належать до пасивних пасток, позаяк вони постійно залишаються абсолютно нерухомими; вагові і пружинні – до активних, оскільки доторк до них звіра приводить певні їх частини у рух. Дослідники К.Мошинський і Т.Северин, врахувавши серйозні відмінності в конструкціях активних пасток, поділили їх на дві підгрупи. До першої вони віднесли вагові пастки, до другої – пружинні[8].

Перейдемо до послідовного етнографічного опису пасток, поширених в Українських Карпатах у другій пол. XIX – першій пол. XX ст., відповідно до запропонованої нами класифікації. Пастки першої групи – мисливські ями – є найпростішими і найдавнішими пастками на звірів. Вони були винайдені ще у верхньому палеоліті[9]. Ці мисливські засоби були широко розповсюджені на Поліссі[10]. Дуже поширеними вони були і в усіх трьох етнографічних районах Українських Карпат: Гуцульщині, Бойківщині та Лемківщині[11].

Найбільш широко розповсюдженими в горах були мисливські ями на вовків та ведмедів. Їх глибина сягала двох метрів. Дані пастки влаштовували на стежках, якими ходили ці звірі. Гуцульські та бойківські мисливські ями на вовків і ведмедів – "западниці" – мали специфічне удосконалення: яма накривалась зверху дерев'яним накриттям. Воно виготовлялось з дощок і за своєю формою нагадувало звичайне дерев'яне віко. Це накриття гуцули називали "двері". За своєю довжиною і шириною двері були трішечки меншими від ями. Їх встановлювали на "вухах" валу – рухомої осі, що розміщувалась під дверима, у їх центрі. Варто було звірові – вовкові або ведмедеві – стати на край дверей, як вони хилилися на бік, і тварина падала в яму. Двері ж повертались у вихідне положення. Звір, який опинився у такій пастці, не міг з неї вибратися. З метою приманити тварину, на середину дверей часто клали шматок м'яса або здохле ягня, яке ставили на ноги. Яму замасковували дерном, мохом та листям[12].



Нападниця. (Ілюстрацію подано за: Шухевич В. Гуцульщина: Друга часть...– С. 235).

Подібною до западниці пасткою є гуцульська яма "теліш". Її копали з метою піймання ведмедя або рисі. Яму робили трохи ширшою на дні, викопували її на "чапашах", – стежках, якими ходили ці звірі. У дно ями вбивали загострені кілки. Її накривали збитим з дощок віком ("дверями")

[7]Moszyński K. Kultura ludowa słowian.– Cz. I...– S. 62; Seweryn T. Łowiectwo ludowe w Polsce.– Zeszyt 2...– S. 198; Кожан И., Терехин С. Охота...– С. 156.

[8]Moszyński K. Kultura ludowa słowian.– Cz. I...– S. 62; Seweryn T. Łowiectwo ludowe w Polsce.– Zeszyt 2...– S. 198.

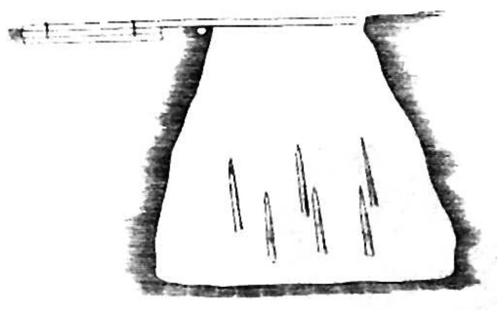
[9]Moszyński K. Kultura ludowa słowian.– Cz... I.– S. 36; Кожан И., Терехин С. Охота...– С. 156.

[10]Там само.

[11]Мандибура М., Федина Р. Допоміжні види занять...– С. 154; Матейко К. Допоміжні види господарських занять...– С. 115; Горинь Г. Допоміжні види господарських занять...– С. 219.

[12]Шухевич В. Гуцульщина: Друга часть...– С. 235; Мандибура М., Федина Р. Допоміжні види занять...– С. 154; Матейко К. Допоміжні види господарських занять...– С. 115; Seweryn T. Łowiectwo ludowe w Polsce.– Zeszyt 1...– S. 55, 64; Moszyński K. Kultura ludowa słowian.– Cz. I...– S. 36.

особливої конструкції. Рухома вісь, на яку опиралось віко, знаходилася не посередині, а на одному з країв ями. Віко з трьох країв своїми розмірами не було більшим за яму. Зате четвертий – довший та важчий край – виходив за межі ями і лежав просто на землі. Звір, ідучи над ямою, ставав на двері і своєю власною вагою підіймав той їх кінець, який лежав на землі, внаслідок чого падав у яму. Двері ж поверталися у вихідну позицію. Інколи цю ж пастку використовували з метою піймання вовків[13].



Теліш на ведмедів та рисей. (Ілюстрацію подано за: Seweryn T. Łowiectwo ludowe w Polsce.– Zeszyt 1...– S. 65).

Гуцули також копали ями на оленів і сарн. Такі ями теж називали телішами. Накривали їх дверима таким способом, як у западницях. Зверху на двері, в якості приманки клали хвою, поміж яку сипали сіль. Ями копали на стежках, якими олені або сарни ходили на водопій[14].

Дуже схожими до западниць були і ями на диких кабанів, поширені на Гуцульщині та Бойківщині. У гуцулів вони називалися "западки". Як приманку для кабана, на середину дверей клали овес, пшеницю або картоплю[15].

Жителі Українських Карпат використовували також повністю інший від поданих вище спосіб накривання мисливської ями. У центрі викопаної пастки вертикально закріплювали палицю, довжиною до 3,5 м. Своїм верхнім кінцем вона сягала на висоту 1,5 м над ямою. На палицю зачіпляли приманку. Яму накривали пружними прутиками, що в усі боки розходились від цієї палиці. Їхня дія була ідентичною до дії дверей. Коли звір ступав на прутики, вони хилились і він падав у яму. Прутики ж повертались у вихідну позицію. На жаль, ми не знаємо, в яких саме районах Українських Карпат була поширеною дана пастка[16].

Загальноприйнятою в історіографії назвою ям із накриттям є "сліпі ями"[17]. Ці пастки, очевидно, були розповсюджені поряд із звичайними, не накритими ямами. Вони були більш ефективні, оскільки їх можна було легше і якісніше замаскувати, на відміну від простих ям. Також звірові, який потрапив у яму з накриттям, було майже неможливо з неї вибратись. Натомість із звичайної ями він міг просто вистрибнути[18]. Цікаво, що в опрацьованому нами матеріалі є чимала кількість згадок про сліпі ями, які широко використовувалися гуцулами та бойками, але водночас відсутня інформація про їх поширення на Лемківщині[19]. Немає також відомостей про те, що сліпі ями були широко відомими на Поліссі[20].

Специфічним удосконаленням мисливської ями на вовка служили плоти, якими бойки Сколівщини огороджували дану пастку. Викопану яму повністю оточували плотом із хмизу, кілків та жердин. Посередині неї клали живе порося. Вовк чув порося, перескакував через пліт і потрапляв у яму[21]. Пастка, ідентична до цієї, була відомою у Білорусії[22].

З метою піймання ведмедя загорожі також використовували гуцули. Робили це у зв'язку з тим, що ведмідь часто викрадав овець просто з кошар. Для того, щоб їх вберегти, вівчарі огороджували кошари високими двох-, трьохметровими плотами. Смереки, з яких робили плоти, обтинали безпосередньо на місці загорожі. Внаслідок цього,

[13]Schnaider I. Z kraju Huculuw // Lud. Organ Polskiego Towarzystwa Etnologicznego, wydawany przez Polskie Towarzystwo Ludoznawcze we Lwowie.– Lwów; Warszawa; Kraków; Poznań; Wilno, 1901.– T. VII.– S. 268-269.

[14]Шухевич В. Гуцульщина: Друга часть...– С. 236.

[15]Мандибура М., Федина Р. Допоміжні види занять...– С. 154; Матейко К. Допоміжні види господарських занять...– С. 115.

[16]Moszyński K. Kultura ludowa słowian.– Cz. I...– S. 36.

[17]Матейко К. Допоміжні види господарських занять...– С. 115.

[18]Горинь Г. Допоміжні види господарських занять...– С. 219.

[19]Там само.

[20]Кожан И., Терехин С. Охота...– С. 156.

[21]Seweryn T. Łowiectwo ludowe w Polsce.– Zeszyt 1...– S. 60.

[22]Ibid.

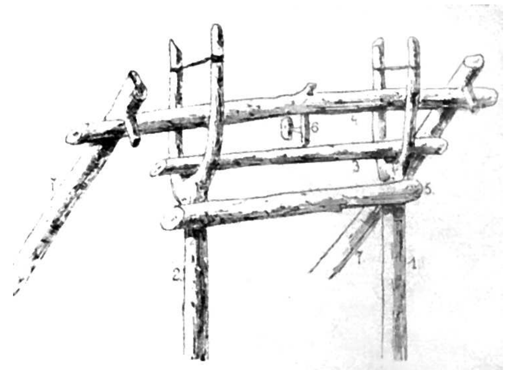
зрубані сучки падали поміж спиці плоту. Коли ведмідь перелазив через нього, він ламав ці сучки, чим спричинював шум і будив собак та людей. Гуцули, однак, розповідали, що старі ведмеді були розумнішими. Вони брали в лапи "стропу́" – мох, і з ним перелазили в кошару. Тому їх не було чути. Коли ж ведмідь опинявся в кошарі, то кидав мох, хапав вівцю і тікав з нею. Він чинив переполох серед овець та будив людей. Зупинити його однак тоді було вже майже неможливо. Тому гуцули у місцях, в яких ведмеді звикли перескакувати в кошари, вбивали в землю 4-6 загострених кілків. Перескакуючи через пліт ведмідь потрапляв просто на них[23].

Дуже подібною до цієї пастки на ведмедів є пастка на оленів, також поширена у гуцулів. З метою збереження високо в горах від оленів сіна, його огороджували високими плотами. Між плотом і сіном в землю вбивали кілки. Коли олень перескакував через загорожу, він потрапляв на них[24].

Власне тут ми бачимо пастки, які ідентичні за принципом дії до звичайної мисливської ями. Людина використовувала за їх допомогою силу тяжіння, що діяла безпосередньо на звіра. Тому ми відносимо ці пастки до першої групи. Можливо, в більш давній період біля загорож викопувались ями. Однак згодом, з метою економії часу та зусиль, це робили все рідше, аж поки не припинили їх викопувати остаточно. Згадана вище бойківська мисливська яма на вовка, оточена плотом, служить, на нашу думку, підтвердженням даної гіпотези.

Схематично конструкцію пасток другої групи можна зобразити наступним чином: на невелику палицю клали певний тягар. Ним могли слугувати камінь або колода. Один кінець тягаря знаходився на землі, а другий – на цій палиці (в окремих вагових пастках тягар розміщували паралельно до землі; в цьому випадку він опирався виключно на палицю). Палиця встановлювалася вертикально, під прямим або гострим кутом до поверхні. До неї прив'язували приманку. Звір тягнув приманку, а разом із нею палицю, внаслідок чого на нього падав камінь або колода. Дана схема вагової пастки абсолютно спрощена. В українських Карпатах існували дуже складні мисливські пристрої такого типу.

Цікавою ваговою пасткою, яку гуцули наставляли на тхорів, ласиць і куниць, є "поколодва". У землю запихали дві розгалужені смерекові палиці. Інколи пастку також встановлювали між двома смереками, які мали вверху розгалуження. У ці розгалуження, паралельно до землі, клали колоду – "підколодь". Зверху над нею встановлювали ще одну колоду – "притяг". Притяг опирався на розміщений між ним і підколодою патичок – "свердлик". Свердлик був із невеличким відгалуженням – "фостиком", до якого прикріплювався шматок м'яса. На притяг, з обох його боків, клали дві важкі палиці – "пільги", які другим своїм кінцем опирались в землю. На пільги накладали хвою. Під підколодою прикріпляли "победрину". Ласиці чи іншому звіру було найзручніше добратись до м'яса з боку победрини. Фостик з м'ясом був звернений назад, у протилежний від победрини бік, щоб звір змушений був потягнути його. Ласиця ступала на победрину і шарпала приманку. Внаслідок цього свердлик зрушувався з місця і на звіра падав притяг[25].



Поколодва. (Ілюстрацію подано за: Шухевич В. Гуцульщина: Друга часть...– С. 237). 1, 2 – палиці з розгалуженням; 3 – підколодь; 4 – притяг; 5 – победрина; 6 – свердлик з фостиком; 7 – пільги.

Дуже подібною до поколодви є "торгло" – пастка на куниць, що теж була поширена у гуцулів. Як і поколодву її встановлювали на певній висоті (2-4 метри). Головною відмінністю між торглом і поколодвою було те, що верхня колода ставилась не паралельно до нижньої, а навскоси, під гострим кутом. Решта конструкції була

[23] Шухевич В. Гуцульщина: Друга часть...– С. 187, 236.

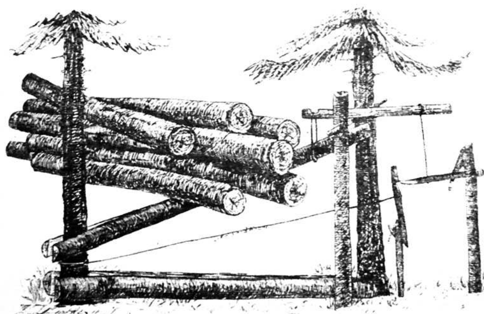
[24] Онищук А. Останки первісної культури у Гуцулів...– С. 168.

[25] Шухевич В. Гуцульщина: Друга часть...– С. 237.

майже ідентичною. Верхню колоду, як і в поколодві утримував, встановлений між нею і нижньою колодою патичок, до якого прикріплювалось м'ясо. Зверху на неї накладався певний тягар, яким найчастіше служили важкі патики[26].

Схожою до поколодви і торгла є наземна та встановлювані в повітрі пастки на лисиці, поширені у Польських Татрах. Такого ж характеру пастка на лисиці, що встановлювалась на певній висоті, застосовувалась в Герцеговині. Подібна до них пастка була відома латвійцям[27].

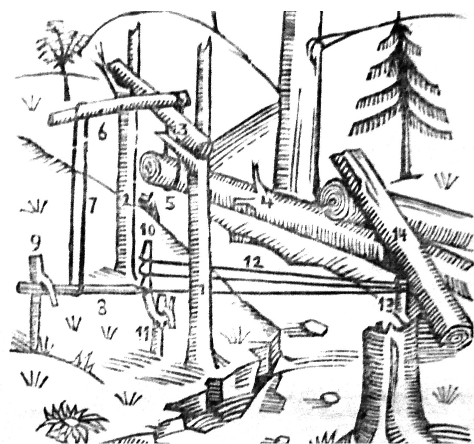
Однією з найбільш складних за своєю конструкцією вагових пасток, застосовуваних на території Українських Карпат, є пастка на рисей.



Слупці (слоп) на рисей (Ілюстрацію подано за: Kochanowski C. Ryś – jego sposób życia i łowiectwo...– S. 185).

Між двома деревами, під гострим кутом до землі, встановлювалась колода. Зверху на неї накладався великий тягар, яким служили грубі колоди. Пастка спрацьовувала за допомогою системи шнурів. Під навскоси встановленою колодою протягувався шнур, один кінець якого прикріплювався до дерева, а інший до невеликого патичка. Цей патичок був вертикально встановлений в повітрі, на невеликій відстані від землі. Нижнім своїм кінцем він прикріплювався до іншого патичка, запхнутого в землю. У повітрі його втримував ще один патичок, встановлений горизонтально до землі. Цей патичок одним своїм кінцем, який був загостреним, входив у вирізану в вертикально встановленому патичку ямку, а іншим – прикріплювався до другого, запхнутого в землю, патичка. До горизонтально встановленого патичка, в свою чергу, був прив'язаний шнур, який другим кінцем прикріплювався до палиці, що висіла в повітрі, паралельно до горизонтально встановленого патичка. Ця палиця одним своїм кінцем знаходилась над навскоси встановленою колодою, а іншим – над вищеописаною конструкцією. До колоди вона також була прикріплена за допомогою шнура. Ця складна конструкція надавала пастці великої чутливості. Внаслідок невеличкого доторку рисі до натягнутого під навскоси встановленою колодою шнура, який загороджував їй дорогу, в дію миттєво приводився весь механізм пастки, і звір гинув під великою кількістю важких колод, що падали на нього. Пастку встановлювали на стежках, якими ходила рись. Інколи її наставляли також на ведмедя і вовка. Назва цієї пастки – "слупці" або "слоп". Вона була відомою на території сучасного Наддвірнянського р-ну Івано-Франківської обл.[28].

Ваговою пасткою на ведмедя, поширеною на Гуцульщині, був "сліп". Складався він з двох, вбитих у землю, розгалужених палиць – "сох". На сохи накладався кіл – "кладина". На кладину ставили палицю – "важóк", таким чином, що один її кінець виступав далеко за кладину, а другий – лише трішки. На той кінець важка, що



Гуцульський сліп на ведмедів (Ілюстрацію подано за: Онищук А. Останки первісної культури у Гуцулів...– С. 169). 1, 2 – сохи; 3 – кладина; 4 – киж; 5, 7 – гужевки; 6 – важок; 8 – язик; 9, 11 – клюки; 10 – ключка; 12 – три нитки ожиннику; 13 – палик; 14 – колоди.

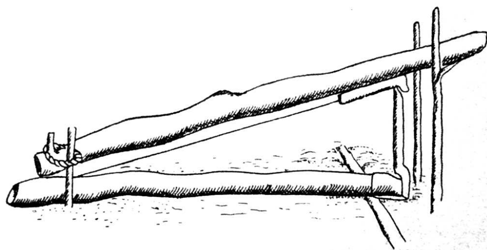
[26]Schnaider I. Z kraju Hucu-lów...– T. VII.– S. 270.

[27]Moszyński K. Kultura ludowa słowian.– Cz. I...– S. 50-51.

[28]Kochanowski C. Ryś – jego sposób życia i łowiectwo...– S. 184-185; Martyniec I. Kilka slów o polowaniach urządzonych przez niedźwiedzie...– S. 200.

ледь-ледь виступав за кладину, закладали шнур – "гужевку", що тримав грубу, навскоси встановлену колоду – "киж". До іншого кінця важка також прикріплювали гужевку, нижній кінець якої тримав встановлену близько до землі палицю – "язик". Один кінець язика прикріплювався до вбитої в землю "клюки", а інший впирався в "ключку". Кінець язика був загострений і входив в ямку – "зáзубец" ключки. Ключка знаходилась у повітрі. Вона була зачепленою за ще одну клюку, що розміщувалась паралельно до першої клюки. До ключки були прикріплені три нитки ожиннику, що тягнулись до кижа. Вони прив'язувались до "палика", на який опирався киж. Зверху на киж накладався великий тягар, яким служили колоди. Варто було ведмедеві (або вовкові) зачепити ожинник, як на нього падала величезна вага[29].

Такі ж сліпи, лише набагато менші, гуцули наставляли біля води, навпроти нірок, в яких жили норки або видри[30].



Лемківська вагова пастка на ведмедів (Ілюстрацію подано за: Moszyński K. Kultura ludowa słowian.– Cz. I...– S. 53).

Значно простішою за своєю конструкцією є вагова пастка на ведмедя, застосовувана лемками. Важка колода встановлювалась таким чином, що один її кінець закріплювався на іншій колоді, що лежала на землі, а другий піднімався вгору і спирався на розгалужений кінець палиці, запхнутої в землю. Основна вага колоди концентрувалась на палиці-підпірці, що розміщувалась трохи ближче до центру колоди, ніж розгалужена палиця. Колода лежала не безпосередньо на палиці-підпірці, а на дощечці, що була розташована горизонтально, між нею і палицею-підпіркою. До дощечки прикріплювалась тятива. Невеликий доторк ведмедя до тятиви спричинював зсув дощечки, падіння палиці-підпірки і, внаслідок цього, падіння колоди. Колода падала між розгалуженою палицею і ще однією палицею, запхнутою в землю по прямій лінії від розгалуженої[31]

У другій-третій чвертях XIX ст. в Українських Карпатах була розповсюдженою вагова пастка на ведмедів, зроблена таким чином, що верхня колода у ній встановлювалась не навскоси, а повністю горизонтально над землею. У цьому положенні її підтримувала палиця-підпірка. Вона не торкалась безпосередньо до колоди, а була відділена від неї дощечкою (як у вищеописаній лемківській пастці). Колода розміщувалась над іншою колодою, що повністю лежала на землі[32]. На жаль, ми не маємо інформації про конкретні райони поширення даної пастки.

Такі назви вагових пасток на великих звірів як "слоп", "слопець" (сюди ж можна віднести і "сліп") були широко розповсюджені на теренах Українських Карпат[33]. Подібні до них мисливські пристрої застосовувались також на території міжвоєнної Сербохорватії та на сході Росії[34]. Схожі пастки використовувались фінами[35].

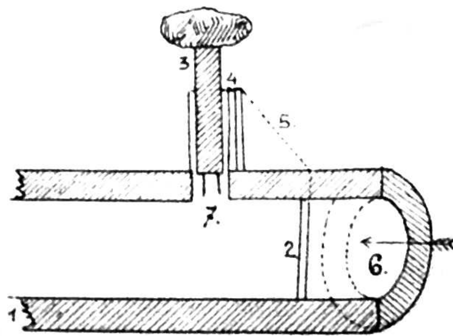
Описані вище пастки другої групи (крім поколодви та малих гуцульських сліпів на норок і видр) призначались для полювання на таких великих за розмірами звірів, як рись, ведмідь або вовк. Не менш поширеною пасткою, застосовуваною гуцулами, був "зáзуб" (інша назва – "пасть"), за допомогою якого полювали на лисиць та борсуків. Він мав абсолютно відмінний від згаданих вагових пасток зовнішній вигляд, проте діяв за тим же принципом.

Зáзуб складався з колоди – "осмова", видовбаної наскрізь так, що вона являла собою дерев'яну трубу. Один кінець цієї колоди мисливець запихав у нору лисиці або борсука. Недалеко від входу до дерев'яної труби, запханої в нору, знаходився патичок – "зрущик", прикріплений шнурком до колоди – "ступи", встановленої вертикально над отвором, видовбаним зверху в осмові.

[29]Онищук А. Останки первісної культури у Гуцулів...- С. 168-169.
[30]Там само.– С. 170.
[31]Moszyński K. Kultura ludowa słowian.– Cz. I...– S. 53.
[32]Ibid.
[33]Ibid.– S. 52.
[34]Ibid.
[35]Ibid.– S. 53.

Коли звір, виходячи з нори, потрапляв у трубу, він лобом зачіпав зрущик. Внаслідок цього, наїжачена цвяхами ступа падала в осмів і вбивала його. Для збільшення сили удару на ступу зверху клали важкий камінь[36].

Зáзуб часто клали у нору в скалистій місцевості, там де лис не міг собі вирити другого виходу. На осмів накладали каміння[37]. Як бачимо, в цій пастці, як і у слопцях, мисливцем використовується сила тяжіння, напрям дії якої спрямований на певну частину самої пастки.



Зáзуб (Ілюстрацію подано за: Шухевич В. Гуцульщина: Друга часть...– С. 236). 1 – осмів; 2 – зрущик; 3 – ступа; 4, 5 – шнур; 6 – отвір, в який входив лис або борсук; 7 – цвяхи в ступі.

Пастка подібного характеру була відомою на Волинському Поліссі, де вона використовувалась для полювання на тхорів і мала назву “тулець”[38]. Схожими до зáзубу були також пастки, поширені в Герцеговині, Чорногорії, Болгарії, на території Сибіру та, у більш давній від досліджуваного період, в Угорщині[39].

Принципово відмінними від вагових пасток є пружинні пастки, розраховані на використання сили пружності. Наведемо їх схематичну конструкцію: пружинні пастки складаються з двох рухомих, дерев’яних або металевих відгалужень, що розведені у різні сторони. Сила пружності, якої досягається за допомогою дерев’яної чи металевої пружини або гнучкості самих дерев’яних чи металевих прутиків, з яких виготовлені два відгалуження пастки, прагне звести їх докупи. Цьому, однак, запобігає третя, важлива частина пастки, що утримує перші дві частини у розведеному стані. У момент доторку звіра до цієї третьої частини, два відгалуження пастки, під дією вивільненої сили пружності, миттєво сходяться докупи і схоплюють тварину. Інколи пружинна пастка може також складатись лише з однієї рухомої частини, яка вдаряє, під дією сили пружності, в іншу, нерухому. Подекуди в пастках цього типу в якості пружини служив туго скручений волосяний мотузок або дріт.

З другої пол. XIX ст. найбільш широко відомими є металеві пружинні пастки, що складаються з двох рухомих частин. Загальновживана назва цих пасток на території України – капкан. Це слово запозичене з тюркських мов[40]. На Гуцульщині куповані капкани називались “зводами” (в однині – “звід”). Деталь, внаслідок зачеплення звіром якої спрацьовувала пастка, називалась “зрущик” (як і в зáзубі)[41].

Ще однією назвою, якою гуцули окреслювали капкани була “сітка” (вживалась в множині – “сітки”)[42]. Ймовірно сітки, на відміну від зводів, виготовлялись народними майстрами, а не купувались.

Сітки складались з двох півкуль, з яких стирчали гострі зуби. Розводили їх за допомогою двох пружин. Ці пастки налаштовували на ведмедів, рисів і вовків. За допомогою ланцюга їх прикріплювали до товстого дерева – “ковбика”. На менших звірів (лисиць, куниць, тхорів, видр) також ставили сітки, але розведені за допомогою лише однієї пружини[43].

Цікавою традиційною дерев’яною пружинною пасткою була “ступиця”. Вона відома у двох різновидах: дводверцева та однодверцева. Для виготовлення дводверцевої ступиці брався плаский

[36]Шухевич В. Гуцульщина: Друга часть...– С. 236; Moszyński K. Kultura ludowa słowian.– Cz... I.– S. 54; Seweryn T. Łowiectwo ludowe w Polsce.– Zeszyt 2...– S. 199.

[37]Шухевич В. Гуцульщина: Друга часть...– С. 236.

[38]Seweryn T. Łowiectwo ludowe na Wołyniu // Lud.– Lwów; Warszawa; Kraków; Poznań; Wilno, 1932.– Serja II.– T. XI.– S. 31-32; Кожан И., Терехин С. Охота...– С. 159.

[39]Moszyński K. Kultura ludowa słowian.– Cz. I...– S. 54; Seweryn T. Łowiectwo ludowe w Polsce.– Zeszyt 2...– S. 199, 200.

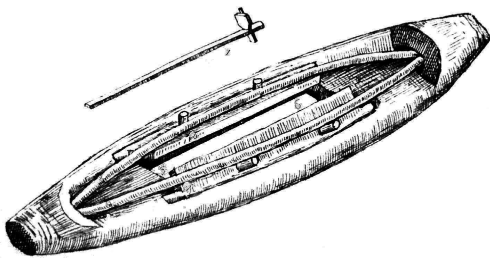
[40]Ткаченко О. Капкан // Етимологічний словник української мови: у 7-ми т.– Т. 2.– К., 1985.– С. 373.

[41]Шухевич В. Гуцульщина: Друга часть...– С. 237; Wajgel L. O huculach. Zarys etnograficzny.– Kraków, 1887.– S. 22.

[42]Мандибура М., Федина Р. Допоміжні види занять...– С. 155; Schnaider I. Z kraju Huculuw.– T. VII...– S. 268.

[43]Ibid.– S. 268-270.

шматок дерева овальної або видовженої прямокутної форми. У цьому шматку наскрізь видовбувалась широка дірка. У неї закладались спеціально виготовлені своєрідні дерев'яні дверцята – "дверці", що розводились у різні сторони за допомогою гнучких ліщинових прутиків – "спружів". У дірку між розведеними дверцями вкладали дерев'яну дощечку з довгим язичком – "кописць", що втримувала дверці. Варто було звірові ледьледь торкнутись до кописці, як вона зрушувалась, дверці миттєво сходились докупи і защеплювали лапу тварини. Ступицю зaривали у землю і старанно замасковували[44].



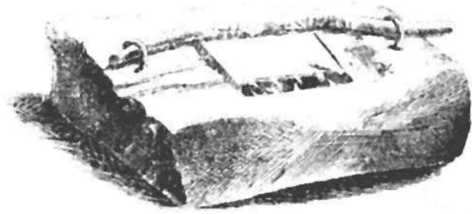
Дводверцева ступиця (Ілюстрацію подано за: Moszyński K. Kultura ludowa słowian.– Cz. I...– S. 59). 1, 2 – дверці; 3, 4 – спружі; 5, 6 – отвір між дверцями; 7 – кописць.

Польський мандрівник Олександер Убиш у своїх спогадах навів дещо інший опис даної пастки. Він говорить лише про букові прутики, які розводили в сторони, натомість нічого не згадує про те, що вони утримували дверці та були поміщені в дерев'яному шматку дерева. Можливо він помилково дав такий опис, а можливо бачив саме такий різновид даної пастки. Згідно з автором, букові прутики запарювали над вогнем, для надання їм пружності. Їхні кінці міцно зв'язували скрученими гілками. Далі їх розводили, клали вздовж або впоперек на землю і прикріплювали кілками чи прив'язували до пеньків. Під ними виривали ямку. Автор датує свою мандрівку, під час якої він побачив ступицю 1852 р.[45].

Дводверцеві ступиці наставляли як на дрібних звірів, так і на великих – вовків та ведмедів. На ведмедів виготовляли велику за розмірами ступицю. Зазвичай вони, потрапляючи у дану пастку, виривали її з землі та волочили за собою. Раненого ведмедя висліджували і вбивали[46].

Дводверцева ступиця була добре відомою в басейні гірського Сяну, на бойківсько-лемківському пограниччі[47]. Щодо її поширення в інших регіонах Українських Карпат, то ми не маємо про це жодних згадок. Поза межами Карпат дводверцева ступиця була відомою на Поліссі[48].

Однодверцева ступиця використовувалась гуцулами. Складалась вона з грубої, довжиною до 1 м і шириною приблизно 50 см, колоди. Посередині цієї колоди видовбували наскрізну дірку у формі квадрату, кожна сторона якого мала приблизно 20 см. Цю дірку закривали буковими дверцями. Дверці встановлювались у втулках на бігунках. Ці втулки витинались біля краю дірки. Бігунки прикріплювались до колоди залізними кільцями. Внаслідок цього вони не випадали з втулок. Зверху на дверці клали грубий ліщиновий прут. Його краї були міцно прикріплені до колоди за допомогою залізних кілець. При наставлянні пастки, ліщиновий прут відгинали до краю колоди, внаслідок чого відкривалися дверці. Однодверцеву ступицю, як і дводверцеву, наставляло двоє людей. Один чоловік відгинав прут, а другий клав між відхилені дверці і край колоди



Однодверцева ступиця (Ілюстрацію подано за: Seweryn T. Łowiectwo ludowe w Polsce.– Zeszyt 2...– S. 206).

дощечку. В край дверців і в протилежний до нього край колоди були вбиті цвяхи, таким чином, що їх гостра частина виходила з дерева. Однодверцеву ступицю гуцули закопували у невеличку ямку

[44]Gawin. Z wiosennej wycieczki w góry...– S. 113; Moszyński K. Kultura ludowa słowian.– Cz. I...– S. 58-59.

[45]Ubysz A. Wspomnienia z gór...– S. 155-156.

[46]Ibid.– S. 156; Gawin. Z wiosennej wycieczki w góry...– S. 113.

[47]Ibid; Moszyński K. Kultura ludowa słowian.- Cz. I...– S. 60.

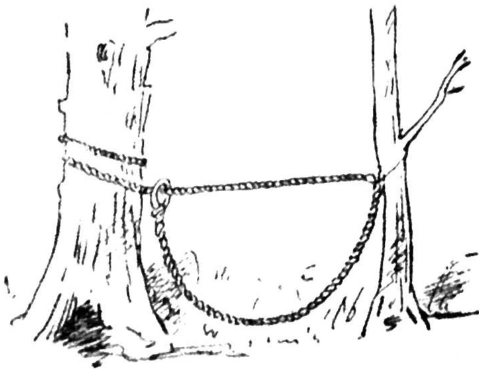
[48]Кожан И., Терехин С. Охота...– С. 157.

на стежках звірів і замасковували. Найчастіше її наставляли на парнокопитних тварин, інколи на вовків, лисиць і ведмедів[49].

Крім Гуцульщини, однодверцева ступиця застосовувалась в Західному Поліссі[50].

Існує цілий ряд знахідок ступиць, що походять з Західної Європи. Всі вони датуються часом давнішим від досліджуваного періоду. Поза межами Європи ця пастка ніде не була відомою[51].

До окремого виду пасток ми відносимо сильця. Населення Українських Карпат досить часто застосовувало їх. Сильця наставляли на стежках, якими ходили тварини. При цьому народні мисливці виявляли глибокі знання, що стосувались повадок різноманітних звірів. Сильця робили з шнура або з грубого, скрученого в кілька разів металевого дроту[52].



Сильце на вовків та ведмедів. (Ілюстрацію подано за: Шухевич В. Гуцульщина: Друга часть...– С. 236).

Гуцули наставляли сильця на вовків та ведмедів. Для цього мисливець брав міцний шнур і прив'язував його одним кінцем до дерева. Другий кінець шнура був прив'язаний до залізного кільця. Шнур натягували над землею і тонкою ниткою прикріплювали до другого дерева. Далі його по землі повертали до першого дерева і встановлювали кільце біля місця, де шнур був міцно прив'язаний. Вовк або ведмідь, йдучи між двома деревами, зачіпав шнур, рвав нитку, внаслідок чого потрапляв у петлю. Чим більше він потім шарпався, тим міцніше затягував на собі зашморг[53].

Сильця використовувались гуцулами також при полюванні на сарн. Пастка мала вигляд петлі, що звисала з дерева. Сарна, біжучи лісом, потрапляла шиєю у петлю і затягувала її на собі[54].

Сильце прив'язане до пригнутого до землі дерева, яке прикріплювали клюкою, служило для ловлі оленів. Тварина, потрапляючи в нього, зрушувала клюку. У результаті цього, дерево миттєво розпрямлялось і підносило її в повітря. Сильця на оленів налаштовували також між двома деревами. Звір, потрапляючи в пастку або задушувався, або – коли ловився за ріг чи за половину тіла – бігав прив'язаний коло дерева. Сильця на оленів були поширені в Гуцульщині[55].

Пастки четвертої групи часто використовувались також для полювання на птахів. На готурів (диких півнів) гуцули наставляли сильця біля їхніх гнізд. В якості приманки служила картопля або кукурудза. Готур, дзьобаючи їх, потрапляв у сильце[56]. На Гуцульщині сильця використовувались також при полюванні на рябчиків. Виготовлені з кінського волосіння петлі мисливці навішували на смереки. Приманкою служили ягоди калини[57]. Сильця з кінського волосіння гуцули наставляли також біля зерна, на дрібних птахів[58]. Така ж пастка була відома бойкам (с. Жукотин). Однак, вони виготовляли сильця на дрібних птахів не лише з кінського волосіння, а й з рослинних волокон та сталевого дроту. Розвішували їх на фруктових деревах і кущах. Приманкою, крім зерна, служили фрукти[59]. Цілком ймовірно, що дані пастки були поширеними на значній території, заселеній бойками.

Подібні до застосовуваних в Українських Карпатах сильця були відомі на Поліссі[60].

---

[49]Seweryn T. Łowiectwo ludowe w Polsce.– Zeszyt 2...– S. 205-206.

[50]Moszyński K. Kultura ludowa słowian.– Cz. I...– S. 60.

[51]Ibid.

[52]Шухевич В. Гуцульщина: Друга часть...– С. 236; Moszyński K. Kultura ludowa słowian.– Cz. I...– S. 40; Онищук А. Останки первісної культури у Гуцулів...– С. 170.

[53]Шухевич В. Гуцульщина: Друга часть...– С. 236.

[54]Там само

[55]Онищук А. Останки первісної культури у Гуцулів...– С. 170.

[56]Шухевич В. Гуцульщина: Друга часть...– С. 237.

[57]Онищук А. Останки первісної культури у Гуцулів...– С. 170.

[58]Шухевич В. Гуцульщина: Друга часть...– С. 237.

[59]Кобільник В. Матеріальна культура села Жукотин Турчанського повіту.– Самбір, 1937.– С. 9.

[60]Кожан И., Терехин С. Охота...– С. 161-162.

Велика кількість описаних вище традиційних мисливських пасток вказує на значне поширення в Українських Карпатах у другій пол. XIX – першій пол. XX ст. пасивної форми традиційного мисливства. Для зручності опису ми розробили умовну класифікацію традиційних народних мисливських пасток, критерієм для чого послужив принцип дії у пастці певної фізичної сили. Варто зазначити, що дана класифікація підкреслює вміння мисливця використовувати ту чи іншу фізичну силу, визначаючи напрям її дії. Вона наближує нас до винахідника мисливських пасток, оскільки звертає увагу на його знання та кмітливість. Зауважимо, що наведений нами поділ пасток, як вказувалось вище, стосується виключно мисливських пристроїв, поширених на теренах українських Карпат у другій пол. XIX – першій пол. XX ст.

Найбільш поширеними в Українських Карпатах пастками першої групи є сліпі ями. Їх використовували для полювання на великих звірів: вовків, ведмедів, рисей, диких кабанів, парнокопитних тварин. Особливо широко сліпі ями використовували на Гуцульщині. Тут ми знаходимо оригінальну сліпу яму на ведмедів – теліш. На відміну від найбільш поширених пасток даного типу – западниць – рухома вісь у теліші розміщувалась під накриттям не по центру ями, а на одному з її країв. Велике поширення сліпих ям на Гуцульщині та Бойківщині вказує на специфічність у цьому відношенні даних районів, адже в сусідніх з ними теренах, у тому числі й на Лемківщині, сліпі ями були рідкістю. Зазначимо, що в сліпих ямах присутні риси, характерні для вагових пасток. Адже сила тяжіння у них діє не лише на звіра, а й на певну частину самої пастки (рухоме накриття). У мисливській ямі, оточеній плотом, яка була поширеною на Бойківщині, ми бачимо також елемент, властивий пружинним пасткам. Окрім сили тяжіння, мисливець використовував тут також силу пружності, за допомогою якої яма залишалась накритою після того, як у неї падав звір.

Великою різноманітністю вражають пастки другої групи. Найбільша їх кількість походить з Гуцульщини. У цьому районі ми знаходимо також найскладніші за своєю конструкцією пастки даного типу: слопи на рисей та сліпи на ведмедів. Подібна до них, але дещо простіша за своєю конструкцією, вагова пастка на ведмедів була відома лемкам. Схожі до цих пасток мисливські пристрої застосовувались у досить віддалених від Українських Карпат землях: на Балканах, на сході Росії та в Фінляндії. Поширеними на Гуцульщині ваговими пастками на дрібніших хижих звірів були поколодва, торгло і зáзуб. Аналогії до них знаходимо на теренах Полісся, Польських Татрів, Балкан, Сибіру та Латвії. У час до досліджуваного періоду подібна до зáзубу пастка була поширена в Угорщині.

Найбільш цікавими та оригінальними пастками третьої групи є дво- та однодверцева ступиці, що виготовлялися з дерева. Перша була поширена на бойківсько-лемківському пограниччі, друга – на Гуцульщині. Ці ж пастки ми знаходимо на Поліссі. Широко застосовувалися також металеві пружинні пастки. Часто вони були фабричного виробництва і купувалися жителями Українських Карпат. Проте нерідко їх виготовляли й народні майстри. Ступиці та металеві пружинні пастки використовували при полюванні як на великих, так і на дрібних звірів.

Поширеними в Українських Карпатах були також пастки четвертої групи. Їх використовували при полюванні на великих звірів та птахів. Подібні до них пастки були відомі на Поліссі.

Ми маємо чимало аналогій до використовуваних в Українських Карпатах мисливських пристроїв та засобів. Найбільшу їх кількість знаходимо на теренах Полісся. Цікавим є факт, що на досліджуваній нами території не побутували широко розповсюджені на Поліссі вовківні. Чимало подібних до поширених в Українських Карпатах пасток були відомі також на території Балкан.

Пасивна форма мисливства була добре розвинутою на досліджуваній нами території у другій пол. XIX – першій пол. XX ст. Вона використовувалась жителями Українських Карпат при полюванні майже на усіх звірів, що водились у цьому регіоні.

Статті



Марія КОСТІВ

ПЛАСТОВІ ПЕРЕСПІВИ

Maria KOSTIV. On Plast Scouting Songs Rearrangement.

У статті розглянуто пластові переспіви – переробки відомих поетичних творів на пластовий лад, а також тексти з пластовою тематикою, що спеціально створені на відомі мелодії. З'ясовано специфіку виникнення та побутування пластових переспівів.

Фольклор і література перебувають у постійному тісному взаємозв'язку. Чимало вчених у своїх розвідках розглядали питання взаємовпливів індивідуальної і колективної, усної і писемної, фольклорної і літературної творчості (М.Грушевський, Ф.Колесса, М.Возняк, І.Франко, В.Гнатюк, В.Перетц та інші). Однак і досі залишається чимало "темних плям", пов'язаних із вивченням взаємин літературної і фольклорної поезії, а також природи пісень літературного походження – творів поетів, які полюбив народ, сприйнявши їх за свої. Це не означає того, що народ не втручається до змісту чи ритміки таких творів, а тому часто переробляє їх.

На думку Г.Нудьги, "масова переробка старих пісень була характерним явищем в українській літературі двадцятих років" XIX ст. Переробки створювалися двома шляхами: перший – "нове вино наливали у старі міхи", змінювали старі пісні за принципом заміни місця і часу дії та окремих образів, а інший полягав у написанні нових текстів до старої популярної мелодії[1].

Упорядники антології "Пісні літературного походження" (1978) В.Бойко та А.Омельченко у вступній статті також вказали на широку популярність наприкінці XIX – на поч. XX ст. "старих пісень на новий лад", коли "досить вдало в старій пісні замінювалися окремі вислови чи підбиралися до традиційної мелодії зовсім нові слова"[2]. Такі новотвори дослідники називають переробками чи "обробками".

Відомий український музикознавець і фольклорист А.Іваницький серед найкоротших способів творення сучасного репертуару назвав два типи переробок пісень – "актуалізацію текстів" та перетекстівку. Перший тип полягає у наданні творові ознак епохи шляхом заміни окремих слів, рядків, строф, щоб зміст виявився співзвучним сучасності. "Трапляється, досить у старій пісні замінити один-два слова, як вона набуває сучасного звучання (або осучасненого)"[3]. Другий тип – перетекстівка – це зміна значної частини тексту або ж коли загальновідому мелодію співають зі зовсім іншими словами.

Зацікавлення явищем переробок старих пісень зустрічаємо у дослідженнях сучасної фольклорної традиції, зокрема у працях про повстанський фольклор. Так, Г.Дем'ян такі твори вважає надзвичайно цікавим явищем в українській фольклористиці. Поряд зі словом "переробка" при означенні обробок відомих творів у повстанському репертуарі дослідник вживає термін "переспів"[4]. Чимало текстів до-повстанських і повстанських переспівів вміщено у 25 томі "Літопису УПА"[5].

У літературознавстві під "переспівом" розуміють "вірш, написаний за мотивами поетичного твору іншого автора, з елементами наслідування версифікаційних елементів, наближений до перекладу, але відмінний від нього за відсутністю еквіритмічності"[6]. У сучасній фольклористиці цей

[1]Пісні та романси українських радянських поетів 1917-1957 / Упоряд., вступ. ст. і примітки Г.Нудьги.– К., 1960.– С. 10.

[2]Пісні літературного походження / Упоряд., вступ. ст. і примітки В.Бойко, А.Омельченко.– К., 1978.– С. 33.

[3]Іваницький А. Український музичний фольклор.– Вінниця, 2004.– С. 257.

[4]Дем'ян Г. Українські повстанські пісні 1940-2000 років.– Львів, 2003.– С. 176.

[5]Пісні УПА / Зібрав і зредагував Зеновій Лавришин // Літопис Української Повстанської Армії.– Т. 25.– Торонто; Львів, 1996-1997.– 556 с.

[6]Літературознавчий словник-довідник.– К., 1997.–

термін ототожнюють з поняттям переробки чи обробки народного чи авторського поетичного або ж музичного твору.

Традицію створення та побутування переспівів народних і авторських пісень простежуємо в історії становлення пісенного репертуару пластунів.

Зразки пластових переспівів знаходимо уже в першому пластовому співанику, призначеному для шкільної молоді Закарпаття, який у 1928 р., як один з найважливіших підручників шкільного виховання, за редакцією Леоніда Бачинського видало Ужгородське пластове видавництво “Ватра”[7]. У співаник увійшло 58 пісень з нотами, які зібрав Б.Дуб і переглянув М.Кобза. Усі твори можемо поділити на дві групи: пісні на слова й музику відомих на той час поетів і композиторів – прихильників Пласту (Спиридона Черкасенка, Марійки Підгірянки, Миколи Устияновича, Романа Купчинського, Левка Лепкого), а також пластові переспіви народних й авторських пісень, походження яких невідоме. Тексти пісень було пристосовано для народних і середніх шкіл та “взірцевої для всякої школи організації, що зветься – пласт (скавтинґ)”[8].

Серед авторських пісень у співанику є, здебільшого, твори, що їх поети написали спеціально для пластунів – “Гімн пластунів” (сл. С.Черкасенка, муз. Я.Ярославенка), “Похід пластунів” (сл. М.Устияновича), “Присяга” (сл. Марійки Підгірянки, муз. Я.Ярославенка), “Зашуміть” (сл. Марійки Підгірянки, муз. М.Рощаховського) та інші. Співаник містить також кілька авторських творів, здебільшого на патріотичну чи ліричну тематику, бо відповідали настроям шкільної молоді того часу – “Журавлі” (сл. і муз. Левка Лепкого), “Наш родний край” (сл. Гаха, муз. В.Чабанюка), “Спочинь” (сл. С.Черкасенка, муз. Я.Ярославенка), “Над все кохай свій рідний край” (сл. С.Черкасенка, муз. Я.Ярославенка) та інші.

Пластові переспіви створені за доволі простою схемою: зміст відомих народних пісень пристосований до ідей пластової організації шляхом заміни окремих образів та слів на “пластун”, “Пласт” тощо. Про це свідчить хоча б такий приклад:

Гей, Пласт іде,
Як той мак цвіте,
Кому прикре наше діло,
Нам воно святе.
Гей, Пласт іде,
Топірцями брень,
Кому люба чорна пітьма,
А нам ясний день.
Гей, Пласт іде,
Чобітками гоп,
А ми наших пластунів
Привітаймо “СКОБ”[9].

Перші переспіви народних пісень пластовими можна вважати лише умовно, оскільки їх створили поети-прихильники пластової ідеї. Усі переспіви у співанику подано без зазначення імен творців слів і музики. Певна інформація про їх авторство міститься у сучасному співанику “Гей, мандрують пластуни”[10] (1992), упорядником якого був дослідник патріотичної пісні В.Подуфалий. Цей співаник містить чимало творів з першого пластового співаника 1928 р., а також переспіви, які зробила Марійка Підгірянка.

Цікавим є пластовий переспів стрілецької пісні “Ми йдем вперед” (сл. і муз. Левка Лепкого). Перші рядки пісні Марійка Підгірянка запозичила для переспіву без змін, адже вони відповідали способу життя як січових стрільців, так і пластунів, яких єднало прагнення завжди “іти вперед”, “над ними вітер віяв, і рідні їм вклонялися жита”, а “від радості аж серце мліло”. Проте, очевидно, що авторка творила цей переспів в інших історичних умовах, коли питання війни не було таким актуальним, тому останній рядок першої строфи пісні, що відображав воєнну тематику “за волю смерть нам на страшна” було замінено у переспіві

С. 546.

[7]Пластовий співаник: 58 пісень з нотами, пристосовані для пластових куренів народних і середніх шкіл / Зібрав В.Дуб, переглянув М.Кобза.– Ужгород, 1928.– 72 с.

[8]Там само.– С. 3.

[9]Там само.– С. 32.

[10]Гей, мандрують пластуни: Пісенник / Упоряд. В.Подуфалого.– Тернопіль, 1992.– 62 с.

на висвітлення пластової мети – “здоровий дух і голова”. Друга строфа стрілецької пісні при переспіві також опущена, зважаючи на те, що її зміст не був актуальним для пластунів, адже зображував події військових “гарматних боїв”, “терпіння та муки” за “волю або смерть”. При переспіві останньої пісенної строфи образ січових “дзвінких шабель” було замінено на рідний пластовій ідеї “шум лісу”.

Пластовий переспів:

Ми йдем вперед, над нами вітер віє,
І рідні нам вклоняються жита,
Од радости аж серце мліє,
Здоровий дух і голова.
І ліс шумить, і ясне сонце сяє,
Гремлять пісні, аж земленька свята
Дрожить під нами, дорога,
Веселий дух і голова[11].

Авторський текст:

Ми йдем вперед, над нами вітер віє,
І рідні нам вклоняються збіжжа,
Од радости аж серце мліє,
За волю смерть нам не страшна.
Ми йдем вперед, здалека чути гуки,
Гармати б'ють, там воля або смерть,
Не буде більш терпінь, ні муки,
Вперед! Там воля або смерть.
Дзвенять шаблі, як ясне сонце сяють,
Гримлять пісні, аж земленька свята
Дрижить під нами, дорога,
За волю смерть нам не страшна[12].

При переспівуванні народних пісень часто запозичувалися лише окремі рядки та мелодія. Відтак переспіви виступали як цілком самостійні оригінальні твори, а зв'язок з відомою музикою сприяв їхньому поширенню та часто покривав недоліки тексту. Так, у пластовому переспіві “Зібралися пластуни”, створеному на мелодію народної кріпацької пісні “Зібралися бурлаки”, запозичено і змінено першу строфу. Оптимістичний характер пластового переспіву цілком відрізняється від журливого настрою кріпацької пісні.

Пластовий переспів:

Зібралися пластуни всі
До одної хати,
Тут нам мило, тут нам любо
Разом пробувати...[13].

Народна пісня:

Зібралися всі бурлаки
До рідної хати,
Тут нам мило, тут нам любо
З журби заспівати!..

Такий тип переробки, коли настрій новотвору різко відрізняється від першоджерела, А.Іваницький називає контрастно-образною перетекстівкою[14].

У багатьох пластових переспівах збережено мотиви пісень-першоджерел, хоча вони зазвичай пристосовані до нового сюжету, пластової ідеї та образів. Так, у пластовому переспіві “Тече річка невеличка” мотив розмови козака із дівчиною та прохання у неї поради при виборі власної долі оброблено відповідно до пластових ідей. Образ козака замінено на образ пластуна, який для пластової наради скликає усіх школярів:

У пластовому переспіві:

Тече річка невеличка
З вишневого саду
Пластун кличе школярів всіх
На пластову раду...

У народному варіанті:

Тече річка невеличка
З вишневого саду
Кличе козак дівчиноньку
Собі на пораду...

Змінено також приспів народної пісні: замість розспіву “Гей-гей, гей-гей...” маємо відбиток пластового впоряду “Раз, два, раз, два, позір, у ряд!..”, що може свідчити про те, що цей

[11] Пластовий співаник...– С. 43.

[12] Чуєш, брате мій. Стрілецькі пісні Левка Лепкого.– Тернопіль, 1990.– С. 39.

[13] Пластовий співаник...– С. 13.

[14] Іваницький А. Український музичний фольклор...– С. 259.

переспів створювався як маршова пісня. У другій строфі переспіву є заклик до усього юнацтва вступати у пластову спільноту, де кожен може знайти ціль та красу життя:

...У безділлі, у зневірі
Доки вам ходити?
Запишімося всі до пласту,
Щоби красно жити![15].

Поети – симпатики Пласту – переспівували народні пісні на пластовий лад як для створення власного пісенного репертуару пластунів, так і для того, щоб популяризувати пластову ідею. Закономірно, що мотиви-заклики вступати до пластового гурту ключові у багатьох переспівах. Ось один з прикладів:

Час у похід, час,
Весна кличе нас!
Зеленіють вже Карпати –
Час у похід, час.
Повставаймо в ряд!
На пластовий лад.
В ліси буйні, в сині гори
Несем пісні і прапори
На пластовий лад[16].

У переспіві “Віє вітер, віє буйний” заклик до Пласту виражено через розвиток народного мотиву розмови парубка з вітром про те, “де знайти славу, надію і волю” народу та власну долю. Вітер переконує юнака, що його доля у рідному краї, а добро народу у пластовій спільноті:

...У пластовім товаристві
Добро знайдеш, брате,
З ним ти можеш красно жити,
З ним і працювати[17].

Батьки не завжди дозволяли своїм дітям товаришувати з пластунами чи вступати до їх гурту. Мотиви такої заборони та прохання батьків змінити своє рішення зустрічаємо у пластових переспівах пісень “Чи я в батька не дитина”[18] та “На улиці скрипка грає”[19]. У цих піснях розпач дівчини, яку батьки не хочуть відпустити погуляти на вулицю, дуже добре відповідає тому стану душі дитини, якій “завдавали жалю”, не дозволяючи “з Пластом в гори погуляти”. Мотив туги за пластуванням використала Марійка Підгірянка у своєму поетичному творі “Бажання”, присвяченому дочці Одарці. У першому пластовому співанику цей вірш поетеси покладено на музику Л.Сича, а у пісеннику В.Подуфалого зустрічаємо варіант цього твору, покладеного уже на музику Р.Купчинського. У пісні поетично відображено ідею пластового таборового виховання – мандрівки, “молодечі розмови при ватрах”, “виконання наказів”, “гартування сили тіла і духу”. Як зазначає пластунка сенійорка Богуслава Гринів (1924 р. н.), ця пісня була популярна ще у 1920-30 рр. на перших пластових таборах:

Пусти ж мене, мати, до табору,
До сонця, до волі, до простору,
Пусти мене, мати, з Пластом вандрувати,
З Пластом вандрувати до табору.
Вставала б я, мамо, врано-вранці,
Бігла б я росою по полянці,
Бігла б я росою до чистого броду,
До річки, до броду по полянці.
Стояла б на стійці по наказу,
Не зійшла б зі стійки ані разу,
Сиділа б при ватрі кожний вечір
При палкій розмові молодечій.
Вернулася б я, мати, із табору,
Привезла б я силу із собою.
Привезла б силу до нового чину,
До нового чину із собою[20].

Вступ у Пласт для юнацтва знаменував початок постійних мандрів. Мотиви-описи пластових мандрівок та ватр зустрічаємо у пластових переспівах “Сонце низенько”, “Під лісом долина” (пісня ясінських пластунів, слова Марійки Підгірянки, муз. народна), “Гей, ходили пластуни”, а також в авторських пластових піснях

[15]Пластовий співаник...– С. 19.
[16]Там само.– С. 22.
[17]Там само.– С. 44.
[18]Там само.– С. 48.
[19]Там само.– С. 45.
[20]Записала М.Костів від Богуслави Гринів (1924 р. н.) 05.10.2007.

“Місячна ніч в таборі” (сл. Марійки Підгірянки, муз. Р.Купчинського), “Табір в Кобилецькій поляні” (сл. Марійки Підгірянки, муз. Л.Сича) і “Похід пластунів” (сл. Миколи Устияновича).

Як зазначав Г.Нудьга, велике значення для популярності пісні має вдалий початок, що частіше виявляється у формі чи паралелізму, чи влучного виразу, “свіжого, простого, але глибокого”[21]. Принцип паралелізму використано в пластових переспівах “Гей, ти, ясний місяченьку”[22] та “Розвивайся дубе”[23], в яких є такі зіставлення: “ясний місяченько” – “хлопець-юначенько”, “високий дуб” – “молодий пластун”, “струнка берізка” – “молода пластунка”, “трави шовкові” – “відділи пластові”.

У переспіві “І шумить, і гуде” два перші рядки народної пісні запозичено, мабуть, для створення загального веселого характеру твору:

І шумить, і гуде,
Густий дощик паде,
Пластун дощу не боїться,
Тай на прогульку іде.
Чи гримить там, чи ні,
Ідуть чети стройні,
Пластунові молодому
Буря й грім не страшні.
Як іти, то іти,
Не звертати з путі,
У мрак моря, ясну зорю,
Шлях до сонця найти[24].

Пластові переспіви, поміщені в пластовому співанику 1928 р., майже не збереглися в сучасному репертуарі пластунів, незважаючи на майстерне виконання, пристосування до відомої музики та насичення яскравими патріотичними ідеями та образами. Водночас лише окремі з цих пісень передруковувалися в пластових співаниках, а тільки деякі побутують сьогодні. Ймовірно, що ці твори не знайшли масового поширення через те, що не мали сприятливих умов функціонування, адже наприкінці 1920 – на поч. 1930-их рр., коли тільки починав формуватися пісенний репертуар пластунів, розвиток пластової організації було заборонено. Від 1930 р. Пласт розвивався у підпіллі, а з 1950 до кін. 80-их рр. – на еміграції.

Пісенні традиції пластунів довгий час зберігалися в діаспорі, де закономірно виникали й нововтвори, зокрема шляхом переспіву відомих пісень чи пристосуванням нових текстів до популярних мелодій. Серед пластових переспівів, що виникли на еміграції, є переспів повстанської пісні “Ти, пластуне”. Незважаючи на те, що зміни у пластовому переспіві незначні: введено образ пластуна, зроблено певні синтаксичні корективи, пластуни все ж сприймають цей твір як власну давню пластову пісню:

Ти, **пластуне**, *живи сам собою,*
В кожен мент буть готовий до бою,
Твій рідний край в неволі у кайданах,
Сочить кров в незагоєних ранах.
Підем в бій – всі як стій
За красу – за нарід свій.
Гей же йдем, ідем, ідем, ідем. Гей!
Стяг побіди високо несемо!
Краю рідний, **за нас не журися**,
Лиш у наші серця подивися.
Там повно сили, віри незламної
Захистить від навали грізної[25].

Пісня “Зустрілись на таборі” є переспівом пісні “Горобці” (сл. і муз. Левка Лепкого). Образи двох горобців, що сподобали собі одну самичку, замінено образами двох пластунів Богдана і Гриця, які закохалися в одну пластунку, через що й посварилися. Кінцівка пластового переспіву, на відміну від народного варіанту, не містить моралі, проте має мажорний характер:

Кінцівка у пластовому варіанті:

...Аж раптом схаменулись із дива обидва.
Із третім походжає пластунка молода.
Невинно поглядає і очка завертає,

[21]Нудьга Г. Пісні українських поетів та їх народні переробки // Пісні та романси українських поетів: У 2 т.– Т. 1.– К., 1956.– С. 70.

[22]Пластовий співаник...– С. 51.

[23]Там само.– С. 24.

[24]Там само.– С. 25.

[25]У мандри: Збірник українських пісень для пластової молоді / Упоряд. пл. сен. О.Тарнавська.– Мельборн; Аделаїда, 1981.– С. 32.

На третього фраєра пластунка молода.
А друзі помирились, почистились, помились,
І рушили на ватру, бо це була весна[26].

Кінцівка у авторському варіанті:

...А звідси вам наука,
Ви хлопці-молодці,
Ніколи не кохайтесь
У дівчині одній.
Бо з цього всього вийде
Історія одна,
Пропаде ваша дружба
І щастя, як вода[27] .

Способом переспівування виникла ще одна дуже популярна серед пластунів пісня "Найкращі дівчата". Зі слів старшої пластунки Олі Свідзинської (1976 р. н.) довідуємося, що ця давня пластова пісня насправді є переспівом вояцької пісні, запис якої зустрічаємо в архівних записах львівської музики невідомого походження, ймовірно, 30-их рр. XX ст., які передали з діаспори.

Пластовий варіант:

Найкращі дівчата чорняві,
Бо мають вогонь у очах, **ага**!
Не гірші **за них** *і біляві*,
Бо мають *вогонь у серцях, ага*!
Для **пластуна** *усі дівчата* **є одні**,
Щоб гарна лиш, **щоб гарна лиш** *була*
Чорнява чи білява – **щоб лиш** *поцілувала*,
А краска неважна, неважна.
Чорнява цілує **гаряче**,
Та лиш на коротенький час
А потім *не вистарчить раз*.
Білява спочатку не хоче
А потім **не вистарчить раз**.
Чорнява є легко запальна,
Та скоро у неї по всім
*Білява жевріє***поволі**,
А важко згасити по тім[28].

Вояцька пісня:

Найкращі дівчата чорняві,
Бо мають вогонь у очах!
Не гірші за чорних біляві,
У них цей вогонь у серцях!
Для вояка усі дівчата дорогі,
Щоб гарна лиш була, лиш була.
Чорнява чи білява – коби поцілувала!
Не краска тут важна.
Чорнява є легко запальна,
А скоро у неї по всім.
Білява жевріє повільно,
Та важко гасити по тім.
Чорнява цілує гарячо,
Та тільки короткий лиш час,
Білява спочатку не хоче,
А потім не вистане раз[29].

У пластовому співанику "У мандри"[30], перше видання якого вийшло 1981 р. в Австралії, у розділі новацьких пісень знаходимо чимало поетичних творів невідомих авторів на пластову тематику, написаних на мелодію відомих пісень. Серед них новацька рання молитва "Сині дзвіночки" (на мелодію "О, Мати Божа"), новацька вечірня молитва "Боже, що дав нам цю днину" (на мелодію "Боже, вислухай благання"), "Пісня Нового Підлютого" (на мелодію "Вже вечір вечоріє"), "Як весело минає час" (на мелодію "Як з Бережан") та інші. Пісня "Усі ми новаки в таборі" написана на мелодію загальновідомої й дуже популярної на еміграції пластової таборової пісні "Друга чота", а новацька пісня "Їжак" створена на мелодію пісні "Мала баба три сини".

Пластова пісня "Сестричко-голубко" є переспівом народної пісні "Бабусю рідненька" на її оригінальну мелодію. Мотив розмови дітей з бабусею трансформовано для новацького середовища. У переспіві замість образу бабусі зустрічаємо образ сестрички-голубки (новацької виховниці), до якої новаки звертаються з проханням прочитати казку.

Сестричко-голубко, ти все добре знаєш,

[26]Співаник ЮМПЗ 2007.– Канада, 2007.– С. 22.
[27]Чуєш, брате мій...– С. 55-56.
[28]Записала М.Костів від членів 25 куреня УСП "Чорноморці" під час їхньої мандрівки в Кам'янець-Подільський 07.03.2007.
[29]Архівні записи невідомого походження, ймовірно, 30-их рр. XX ст., які передали з діаспори.
[30]У мандри...

Що просимо в тебе напевно вгадаєш.
Сестричко-голубко, вчини ти нам ласку,
Скажи ти новацтву найкращую казку.
Вже вечір надворі і тихо в діброві
Ми слухати казку до ранку готові.
Бо сонце засяє і ранок настане,
А казка в серденьку навіки зостане[31].

Як зазначає новацький практик Сірий Орел Орест Гаврилюк, казка є "канвою програми вогника", тому новаки часто співають цю пісню перед розповіддю виховника[32]. Сьогодні пісня "Сестричко-голубко" є церемоніальною піснею при відкритті вогника.

Традиція створення переспівів активно побутує й сьогодні у пластовому середовищі. Так, на пластових таборах існує звичай перед їжею спеціально складати пісні на тему, яку заздалегідь визначають кухарі. Такою темою може бути назва приготовленої страви чи подія з життя табору. Найлегшим і найшвидшим способом складання таких пісень переважно є саме переспіви. Популярна серед новацтва пісня "Наша каша" на мелодію стрілецької пісні "Гей, ви стрільці січовії":

Наша каша таборова, раз, два, три!
Смачна дуже і здорова, раз, два, три!
Ми з'їмо її до нитки, ще й попросимо репетки,
Раз, два, раз, два, раз, два, три!
На сніданок їмо кашу, раз, два, три!
На обід дають нам кашу, раз, два, три!
На вечерю кашу маєм і про кашу ми співаєм
Раз, два, раз, два, раз, два, три![33].

Зазвичай такі пісні мають разовий характер побутування, а тому переважно не зберігаються у пам'яті, однак коли межі їх функціонування розширюються, така пісня входить до пластових збірників і стає популярною.

[31]Там само.– С. 141.

[32]Гаврилюк О. Чар новакування // Рада Орилиного вогню. Частина І: Рада впорядників / Упорядкував Сірий Орел Орест Гаврилюк.– Нью-Йорк: Бібліотека В.О.Р.– Ч. 34.– 2001.– С. 95.

[33]Записала М.Костів від ст. пл. Лілії Осінчук (1970 р. н.) 15.06.2008.

Серед сучасних пластових переспівів є кілька пісень, які створені на популярні зарубіжні мелодії. Так, у репертуарі морських пластунів загальновідомою є пісня "Візьму я нецки" на музику італійської пісні, текст та коротку історію виникнення якої викладено у 4-5 числі пластового журналу "Юнак" за 1975 р. Текст пісні складається з п'яти строф: перша строфа привезена з Галичини, друга, третя і четверта складені у морському пластовому таборі над Вальхензе в Німеччині 1946 і 1948 рр., а п'ята – у пластовому таборі в Канаді. Українські морські пластуни співають лише три строфи цієї пісні, а дві останні, очевидно, не збереглися тому, що їх зміст не був актуальний для пластунів. Як зазначав Г.Нудьга, в репертуарі залишається тільки те, що своїм змістом відповідає настроям і потребам спільноти[34]. Ось приклад цієї пісні:

Візьму я нецки і коромисло,
То буде човен, то буде весло.
Море, як казка, хвилі як мрія,
Пливу і співаю "Санта Лючія".
Ага-ага, Санта Лючія.
Ага-ага, Санта Лючія.
Аж втім розбився човен на морі,
Я опинився в морськім таборі,
Кухня як казка, кухар як мрія,
Лежу й співаю "Санта Лючія".
Люблю я дуже всі морські вправи,
Пливу по водах човном дірявим.
Сонце як казка, плесо як мрія,
Гребу й співаю "Санта Лючія"[35].

Загальновідомою сьогодні у пластовому репертуарі є пісня "У горах Карпатах", слова якої на "Лісовій Школі" 26 написали члени гуртка ім. М.Дужого на мелодію лицарської середньовічної балади. Прив'язка до урочистої музики визначила лицарсько-патріотичний характер пісні.

У горах Карпатах, де Довбуша дух
Витає на крилах орлів,

[34]Нудьга Г. Пісні українських поетів...– С. 80.

[35]Записала М.Костів від членів 25 куреня УСП "Чорноморці" під час їхньої мандрівки в Кам'янець-Подільський 07.03.2007.

Де честь і свобода є злотом життя,
Де меркне і власть королів.

Приспів

Там сила і велич, краса пластова,
Там Школа живе Лісова,
До цілі прокладено сотні дорог,
Єдна їх Вкраїна і Бог.
Шумить і вирує юнацька душа,
Готова до чину завжди,
Знайти перемогу на вістрі меча,
Здолати пекельні труди.
А вітру неспокій здіймає вогонь,
Клекоче в юнацьких серцях,
Бо жити для себе замало для них,
Життя для ідеї – їх стяг.
У горах Карпатах, де Довбуша дух
Запалює пісні слова,
Там мужність й братерство єднають тіла
І слава Пласту ожива[36].

Як зазначає А.Іваницький, поширеність переспівів пояснюється тим, що створити таку нову мелодію, яка б відразу припала до душі багатьом людям, набагато важче, ніж створити актуальний текст[37]. Відтак і для дітей легше сприйняти новий текст на відому мелодію, аніж вивчати нові мелодії.

Останнім часом пластовий пісенний репертуар збагатився перекладними творами, які також є своєрідними обробками та переспівами. Зокрема, популярною є пісня польських харцерів "Оґень" у перекладі А.Винницького:

Звичай старий, як світ –
Огень, огень, огень,
Розпалимо тут, недалеко від нас
Огень, огень, огень.
І пізній лицар-мандрівник,
І всі, хто спізнився в цю ніч,
Розпалять разом з нами
Огень, огень, огень.
Перша зірка давно вже на небі,
Час би палати йому.
Граби, буки, сосни й клени
Хилять віти до сну[38].

Чимало таких перекладів привозять пластуни з міжнародних пластових і скаутських таборів та зустрічей.

Отже, всі пластові переспіви відповідно до часу виникнення варто поділити на три групи: 1) давні; 2) ті, що виникли на еміграції і 3) сучасні переспіви. Перші з них виникли ще у 1920-их рр., через заборони пластового руху не вкорінилися у пластовій пісенності. Окремі з переспівів, що виникли на еміграції, пройшли процес "народного шліфування" і трансформувалися у пластовому середовищі як власні пластові твори.

Як зазначав Г.Нудьга, "народним потрібно вважати не тільки те, що пішло від народу, а й те, що сприйнято ним як своє"[39]. Відтак пластовими переспівами варто називати переробки відомих поетичних творів на пластовий лад, а також тексти з пластовою тематикою, що спеціально створені на відомі мелодії. Такі переспіви не обов'язково виникли у пластовому середовищі. Це переважно твори, що прижилися у репертуарі пластунів упродовж історії їхньої організації й сьогодні сприймаються як частина пластової традиції. Визначальним критерієм для збереження і відтворення їх у часі є сприйняття цих пісень у пластовому середовищі.

Дослідження історії виникнення і природи пластових переспівів, їхнього побутування у репертуарі пластунів сприятиме вивченню феномену пластового фольклору та висвітленню специфіки сучасної взаємодії фольклору і літератури.

[36]Співаник Лісової Школи / Упоряд. О.Свистун.– Видано коштом Лісової Школи, 2006.– С. 5.

[37]Іваницький А. Український музичний фольклор...– С. 252.

[38]Записала М.Костів від членок куреня імені Марти Чорної 11.05.2008.

[39]Нудьга Г. Пісні українських поетів та їх народні переробки // Пісні та романси українських поетів: У 2 т.– Т. 1.– К., 1956.– С. 11.

Статті



Олександра ДІДУЛА

СПІВВІДНОШЕННЯ СЕМАНТИЧНИХ КОДІВ У РІЗНИХ МОВАХ ТА КУЛЬТУРАХ

Oleksandra DIDULA. On Correlation of Semantic Codes in Different Languages and Cultures.

Паремія – видове позначення малих жанрів афористичного спрямування (зокрема, прислів'я та приказки). Відкриті для запозичення різних сфер людського життя; різних культур; крізь віки вони доповнювалися новими формами, темами, художніми засобами, видозмінювалися.

Стаття на порівняльному матеріалі малих жанрів усної словесності ілюструє народне розуміння певних понять чи думок, що виражені фраземами у різних мовах та культурах. Мудрість народна безіменна, тобто анонімна або колективна, варіантна; дає широке поле для імпровізації. Праця є спробою обґрунтування поняття національної мовної картини світу, вияснення функції мови та народної мудрості в її формуванні, розуміння глибини поняття символу, різних його трактувань.

Історичний розвиток націй є складним і довготривалим процесом, пов'язаним із географічним розташуванням того чи іншого народу на карті світу, міграційними хвилями, міжетнічними зв'язками та впливами, культурно-світоглядною взаємодією та ще багатьма факторами, кожен з яких відігравав важливу роль при зародженні, виникненні, формуванні та розвитку етнічних спільнот.

Серед найвагоміших факторів впливу виділяють мову, як чинник, тісно пов'язаний з територіальним розміщенням, історією та етнографією, природою. З цього огляду мова трактується як семіотична система, що фіксує усі знання та погляди народу, зміни, які відбуваються у процесі його становлення та формування. Мова є засобом, за допомогою якого твориться та функціонує усна народна творчість.

Кожен народ, кожна нація завдяки мові має свій неповторний характер, своє національне обличчя, етнопсихологічне мислення, свою систему поглядів та уявлень, свою творчість, складну граматику.

В.Кассірер вважав, що основна різниця між мовами полягає не у відмінності звуків, а в різниці "світобачень"[1]. О.Потебня зазначав, що відмінною рисою мов є глибоко відмінні системи прийомів мислення[2]. Український письменник Григір Тютюник писав, що найвищою наукою життя є творчість народна.

Народна мудрість трактується як вища колективна пам'ять, що несе в собі правила, норми, настанови, що визначають поведінку і вчинки людини в тій чи іншій ситуації. При цьому "народна мудрість в історичному суспільстві була соціально зорієнтованою на збереження естетичних структур народного досвіду, в тому числі і фольклору"[3].

В усній народній творчості, як правило, знаходили відображення і великі історичні події, і високі національні ідеї. Сутність побутової функції народної творчості полягає в тому, що вона культивує теми, які не знайшли свого відображення в мистецтві чи науці.

Усна народна словесність існувала ще задовго до виникнення писемності. Проходячи крізь віки,

[1]Cassirer Ernst. Philosophie der symbolischen Formen. Erster Feil. Die Sprache.– Berlin, 1923.– P. 187 (За кн.: Кісь Р. Мова, думка і культурна реальність (від Олександра Потебні до гіпотези мовного релятивізму).– Львів: Літопис, 2002.– С. 106).

[2]Потебня А.А. Основы поэтики // Хрестоматия по истории русского языкознания.– Москва, 1973.– С. 238.

[3]Бычко А.К. Народна мудрость Руси (анализ философа).– К.: Вища Школа, 1988.

вона повільно, відбираючи найгеніальніші думки, ідеї поповнювала свою спадщину, щоб передати її наступним поколінням. “Давня істина”, зазвичай, губить своє джерело, автора, і поширюється між масами, варіюється, переосмислюється, бо проста за формою. Мораль кожної перлини народної мудрості можна розвинути до цілого твору чи повчальної розповіді. Як зауважив американський лінгвіст Ч.Хоккет, однією з важливих властивостей мови є сигналізувати про віддалені в часі та просторі події. Він назвав це явище “перемістимістю”. Ця дивовижна особливість мови дозволяє їй не тільки акумулювати у собі весь досвід попередніх поколінь, але й передавати його у стиснутій та концентрованій формі кожному новому членові людського суспільства.

Прислів’я та приказки, взяті з різних джерел народної словесності на основі спостережень над навколишнім життям, зазвичай, є влучними висловами, лаконічними думками; увібравши світогляд та досвід народу, становлять вагомий пласт народної філософії – скарбницю мудрості.

Незважаючи на стислість форми, малі жанри (паремії) – явище багатоаспектне, їх вивчення ведеться під різними кутами зору. Маловивченою та дуже цікавою є проблема полісемантичності значень, міжнаціональних запозичень та впливів. Наприклад, вислів “підсунути свиню” походить з часів історичних зв’язків українців із євреями та мусульманами, яким Коран забороняє їсти свинину, – їм підсували свиняче м’ясо, щоб з них насміятися.

За словами Ж.Дерріди “тлумачення є не тільки смисловим розширенням тексту: воно вростає у текст і змінює його смислові обриси”, перероджуючи його[4]. Так, скажімо, важко збагнути весь підтекст одного єврейського прислів’я “Кінь об’їздив увесь світ і вертається до свого стійла тим самим конем”, незнаючи, що єврейське “ферд” означає не лише “кінь”, а й “дурень”. Отже, сенс тут такий, що дурень, об’їздивши весь світ, залишається й надалі дурнем. Або візьмімо приказку: “Сховай руки на суботу”. Юдаїзм забороняє виконувати будь-яку роботу в суботу. Вислів несе з собою думку – “нічого не робити”. Крім того, має й інше значення – “Не лізь у бійку”. Значення багатьох прислів’їв мотивується образами, символами, що ґрунтуються на специфічних національних реаліях. Кожен народ виробив свою систему символів, понять, образів та їх значень для культури, які й вирізняють одні нації з-поміж інших. Немає адекватного перекладу, як і немає адекватного розуміння одного і того ж поняття. “Різні мовні системи є не лише різними системами мовного кодування, позначення, номінації тих самих позамовних реалій різними “етикетками”, але й різними системами культурного кодування, різними способами та напрямами сенсоутворення та організації сенсів, різними системами сегментування та осмислювання світу”[5].

На противагу своєрідної однобічності певної мови, множинність мов сприяє збагаченню знань шляхом множинності способів бачення і надає можливості переоцінки, осмислення часткового знання як єдиноможливого. На думку Р.Кіся “Кожна людина подумки поміщає себе як об’єкт всередині свого символічного середовища. А це і є притаманна комунікативному середовищу картина світу, що формується за допомогою вербальних та інших семіотичних засобів, з допомогою символічної трансформації досвіду групи”[6].

І в період палеоліту, і в будь-яку іншу з епох, – пише В.Н.Топоров, – людина володіла вмінням перетворювати навколишні реалії у символи і будувати з них свій світ символів. Сутність мови, як писав відомий англійський філософ Б.Рассел, – полягає не у використанні якого-небудь способу комунікації, а у використанні фіксованих асоціацій – тобто у тому, що все реальне, чуттєве промовлене слово, намальована картина, жест можуть викликати уявлення про дещо інше. Коли це стається, то чуттєве може бути назване “знаком” чи “символом”, а те, що твориться уявою – значенням.

[4]Цит. за: Кісь Р. Мова, думка і культурна реальність...– С. 297.

[5]Там само.

[6]Там само.– С. 51.

Цитуючи Е.Панова, світ мовних символів певною мірою не залежний від світу реальних речей[7]. Вже саме слово "символ" походить від грецького symbolon, що означає знак, гостьова табличка – глиняний черепок, який розламувався надвоє між господарем та гостем як знак довіри, дружби. Ламався навпіл, тому отримував своє право на існування і водночас був частинкою цілого. Символічний образ живе у багатьох вимірах свого буття, бо дозволяє безліч трактувань і лише наближається до позначуваної ідеї.

Ми кажемо "здоровий як бик", німець – "глупий як бик". "Йому це пасує як волові сідло", – говорять в Німеччині, у нас – "...як корові сідло". "Стоїть як віл перед горою" синонімічне російському "витріщився як баран на нові ворота". "Захотів віл зайця обігнати" – говорять німці, у нас – "дай Боже нашому теляті вовка упіймати". А то й простіше: "обходи волів десятими дорогами, а з дурнями краще взагалі не знайся". Російською "гонять собак", чеською "pást mravence".

Різні мови по-різному осмислюють довкілля, дають йому різну оцінку, різну перспективу бачення "тих самих" фрагментів дійсності, а не лише по-різному номінують одні і ті ж об'єкти, процеси чи властивості. Англійською нероби носять листя в ліс (to carry leaves in to the wood) чи возять вугілля в Ньюкасл – центр вугільної промисловості (to carry leaves to Newcastle), а італійці возять вугілля в Леньяно, місто поблизу Мілану, де видобувають паливо (portale cavoli a Legnaia). Німецькі ледацюги носять воду в колодязь (Wasser in den Brunnen tragen) чи навіть в море (Water in de See tragen). У море носять й італійці, іспанці, французи. Одним з улюблених занять є носіння дров у ліс. Давні греки носили сов у Афіни.

Смисли, символи прямо пов'язані із дослідженням менталітету. Українська народна словесність багата цілою низкою прислів'їв та приказок, що відображають національний колорит нашого народу. До прикладу: Іван плахту носить, а Настя булаву; Козацькому роду нема переводу; Язик до Києва заведе; Козак з бідою, як риба з водою; На городі бузина, а в Києві дядько та інше.

Основа кожної культури зіткана не з поверхневих значень, а з павутини сенсів, які не просто підлягають розумінню та інтерпретації, але й переживаються, посідають ціннісну значущість. Упродовж віків в українців сформувалась ціла система символів: голуб став символом миру, лелека – щастя, сич – нещастя, крук – смерті, орел – влади, яструб – хижості. І в прислів'ї, і в приказці: лисиця – хитра, заєць – боягузливий, вовк – дурень, медвідь – сильний і неповороткий. Щоби зрозуміти окремі вислови: "гарбуза піднести", "горшки побити", "скакати в гречку", – треба знати українські народні звичаї.

Моряк дивиться на світ ніби з верхівки щогли; мисливець іде до мети звіриними стежками, крізь лісові зарослі; для землероба світ залишається чіткою лінією горизонту, в межах якого поля й сади живуть своїм блаженним життям. Усі ці найдавніші види людської діяльності зафіксовані мовою у пареміях, які допомагають побачити уже не існуючі й забуті ландшафти, знаряддя праці, суспільні відносини, звичаї та вірування.

У багатьох народів "підколодна" змія є ототожненням підлості й підступності, зради. Для євреїв змія була символом мудрості – як сова для афінян. Для нас муравель – працелюбність та витривалість. Індійцям впала у вічі його слабкість: у нього сили як у муравля (про слабкого).

Російською "кіт у мішку" – це те ж, що англійською та німецькою "заєць у мішку". Російською "біла ворона" перекладається на французьку як "білий вовк" чи "білий дрізд", а німецькою як "плямиста собака".

Російською горобець у перекладі з чеської стане польовою пташкою. Ми ділимо шкіру невбитого медведя, англійці в цьому ж випадку варять рибу, не піймавши її на гачок.

У жодній культурі немає предметів, засобів, витворів людської життєдіяльності, видозмінених та втягнених у соціокультурний простір,

[7]Панов Е. Знаки. Символы. Языки.– Москва: Знание, 1893.

що не були б залучені в процес наділяння їх смислами[8].

Сам спосіб інтерпретації чи тлумачення нібито подібних об'єктів є не тільки різним "приписуванням" уявлень, але й наданням однаковим уявленням різного смислу. Такий психокультурний феномен пояснюється різною шкалою вартостей, різним історичним досвідом нації, відмінним наповненням понять чи реалій асоціаціями.

Скажімо, береза в уяві давніх індійців вважалась символом милосердя, любові до людей, а для росіян – є символом патріотизму, з нею порівнюють струнку й красиву жінку. Англійці, мігруючи в Австралію чи країни Східної Азії брали з собою розсаду маленької весняної квітки - первоцвіту чи примули, висаджували по-під вікнами дому, як українці соняхи, мальви і калину. Для мешканців Канади "березою" мислиться клен, який змальовано на національному прапорі.

Слов'яни – зокрема, росіяни, білоруси, українці – бачать зайця, зазвичай, лякливим й поспішаючим. У Тибеті, Непалі, Монголії заєць – тварина шанована й поважна – символ мудрості. В японців та африканських негрів він є символом розуму й здогадливості. Таким виступає заєць не лише у пареміях, а й у великих жанрах.

У самому слові закладено одну із найважливіших функцій культури – функцію колективного програмування свідомості. Навіть за наявності еквівалента в інших мовах окремі слова є національними символами, які мають особливе значення для етносу, наприклад: орел, сокіл, віл, лебідь, корова, зозуля. Відповідні слова можуть ставати в кожній мові символом різного значеннєвого потенціалу. "Словесна символіка – є одним з важливих чинників творення картини світу"[9].

"Живемо у світі символів, а світ символів живе у нас"[10] – вважає В.Гаврись. Символ справді є дуже широкою естетичною категорією, ним може виступати і слово, і ціле речення, пейзаж чи художня деталь, літературний герой, явище природи, традиційний образ та інше. Відомо, що майже кожне слово як мовний знак символізує те чи інше явище дійсності. О.О.Потебня зазначав, що символізм від самого початку відрізняє людське мовлення від звуків тварин та вигуків[11]. Поняття символічного образу пронизує всі існуючі науки, що виникають і розвиваються для впорядкування хаосу, який оточує людину.

"Завдяки мові мисляча душа моя пов'язана з душею першої, а можливо й останньої людини на Землі; мова – це печать нашого розуму, завдяки якій розум набуває видимої форми і передається з покоління в покоління", – відзначав німецький історик культури Г.Ґердер[12].

Формування усної словесності відбувалось у мові, але обумовлювалось зовнішніми фактами: історичними, етнографічними, фольклорними. Проте як би ми не розмежовували мовознавчі, етнографічні, культурологічні чи інші науки, в них завжди буде семіотична основа.

Давньогрецький філософ Луцій Сенека писав: "Вічного немає нічого, та й довговічного теж небагато", або Гераклід Ефеський: "Все рухається і ніщо не стоїть на місці". Літературні жанри динамічні, а прислів'я та приказки, етимологія яких виводиться від слова "притча" із значенням "приткати, приточити до слова" сягає літописних часів, особливо активні в своєму розвитку. Разом із носіями мов вони мігрують, приживаються в чужих культурах, видозмінюються, уподібнюються до місцевих, вносять свій культурний колорит у них. Застарілі знаки, символи, терміни відходять у пасив, щоб народилися нові.

Це найглибші слова, розташовані безпомилково в реченні, мовлені незвичайно і для найкращих (невідом. автор).

---

[8] Кісь Р. Мова, думка і культурна реальність...

[9] Гаврись В.І. Сталі сполучення слів у сучасній німецькій мові.– К.: Рад. Школа, 1971.– С. 31-35.

[10] Там само.– С. 7.

[11] Потебня О.О. О некоторых символах в славянской народной поэзии.– Харьков, 1914.– С. 79.

[12] За кн.: Панов Е. Знаки. Символы. Языки...

Статті



Галина ІВАШКІВ

ФУНКЦІЯ, ТИПОЛОГІЯ ТА ХУДОЖНІ ОСОБЛИВОСТІ ГЛИНЯНИХ ХРЕСТІВ В УКРАЇНІ

Halyna IVASHKIV. Function, Typology and Décor of Earthenware Crosses in Ukrainian.

"*Хресту твоєму поклоняємося, Христе...*"
Митрополит Андрей Шептицький

Відомий український етнопсихолог Володимир Янів зазначав, що "...релігійна постава українця, як певна тривала внутрішня диспозія, та побожність суспільності, як її часовий зовнішній вияв, були часто констатовані й знайшли своє належне віддзеркалення в спогадах, літературі, публіцистиці, чи подорожніх есеях чужинців. Менше вони досліджені науково"[1]. У цьому контексті можемо сказати, що недостатньо вивчена й низка предметів церковної атрибутики. Певним чином "розпрацьованими" стали лише окремі з них, наприклад, виготовлені з дерева, металів, тканин та інших матеріалів. Однак, майже недослідженими є подібні глиняні предмети, пов'язані зі внутрішньою оздобою церков, Богослужбовими ритуалами. Тим часом вони цікаві для наукових мистецтвознавчих студій, бо вирізняються формами та щедро декоровані різними техніками й мотивами. Талановитий український народ, який створив оригінальну культуру, прикрашав усе, що було довкола нього. Тому й бачимо, за словами митрополита Іларіона (Івана Огієнка), "орнамент на кожному кроці життя селянського: малюнки криють сволоки й комини, містяться над дверима та вікнами, по стінах хат, оздоблюють дерев'яний посуд, широко розкинулись по скринях, мисниках, на речах світських і **церковних**" [*виділення моє. – Г.І.*][2]. Щось подібне трохи раніше зазначав Олекса Новицький: "Деякі мотиви, що нібито випадком трапляються в інших народів, у нас бачимо не тільки в **речах, що належать до культу** [*виділення моє. – Г.І.*], але просто в побутових речах"[3].

Про глиняні предмети, призначені для церковного облаштування, згадувалося в статті Володимира Шухевича, опублікованій 1909 р. у газеті "Діло"[4]. Йшлося про експонати (бюст митрополита Андрея Шептицького, підсвічники ("церковні ліхтарі"), ручні трираменні хрести, престол з кивотом з Ісусом Христом та двома ангелами в центрі), виконані в теракоті або майоліковій техніці на фабриці Івана Левинського та представлені на Промислово-Літургійній виставці, що відбулася у Львові цього року. Великою заслугою участі на ній українських митців, які показали широке застосування національних елементів у прикрашенні пам'яток українського церковного мистецтва, була діяльність митрополита А.Шептицького.

Про "церковні речі" – глиняні "поставники і трійці на свічки" в 1930-х рр. писав Володимир Січинський[5]. Проте це не означає, що такі предмети не були поширені й раніше. Тут можна згадати й те, що 1502 р. гончарний цех з Потелича Львівської обл. на свої кошти побудував церкву, і водночас припустити, що облаштування її також могло бути з глиняних предметів (йдеться про ручні та напрестольні хрести, свічники, церковне начиння – чашу (потир), дискос тощо, тобто основні атрибути Літургійного ряду).

На жаль, через нетривкість матеріалу (глини) до нас дійшло небагато предметів з цієї церкви. По-перше, досить масивний свічник XVI ст., полив'яний жовтою поливою та прикрашений кількома рядами глиняних кульок ("ґудзиків")[6]. По-друге, з цієї церкви, ймовірно, походить і глиняний дискос XVI ст., декорований хрестом у цен-

---

[1]Янів В. Релігійність українця з етнопсихологічного погляду // Янів В. Нариси до історії української етнопсихології.– Мюнхен, 1993.– С. 174.

[2]Огієнко І. Українська культура. Коротка історія культурного життя українського народу.– К., 1992.– С. 16.

[3]Новицький О. Символічні образи на ритинах київських стародруків // Записки Наукового товариства імені Шевченка.– Т. CXLIV-CXLV. Праці історично-фільософічної секції.– Львів, 1926.– С. 156.

[4]Шухевич В. Участь русинів у Промислово-Літургійній виставі // Діло.– Ч. 154.– 17 липня 1909.– С. 1.

[5]Січинський В. Гончарство в околиці Карпат // Нова Хата.– Ч. 7.– 1937.– С. 3.

[6]МЕХП (збірка П.Лінинського). ЕП 85015. Див.: Івашків Г. Декор української народної кераміки XVI – першої половини XX століть.– Львів, 2007.– С. 62.

трі та вкритий поливами двох кольорів – зеленого і жовтого[7].

Іконостаси, ікони, хрести, дарохранительниці, оклади Євангелія, рамки для ікон, панікадила, хрести, чаші (потирі), кадильниці, кропильниці, дискоси, свічники, підставки (кільця) для свічок – ось перелік виробів об'ємно-просторового характеру, які майстри виконували з глини в різних регіонах України. Аналоги окремих з них знаходимо в кераміці Західної Європи, деякі характерні лише для України.

Сюди ж, ймовірно, можна віднести й вази, які виготовлялися спеціально для церков. Їх часто прикрашали сакральними мотивами, наприклад, мальованими або ритованими хрестиками, рельєфними зображеннями ангелів, білих лілій (Потелич) тощо.

В умовах тривалої радянської марксистсько-ленінської ідеології та атеїзму багато предметів сакрального мистецтва, в тому числі й церковного посуду, було знищено. "Насадження атеїстичного світогляду привело майже до повного нівелювання релігійно-обрядових функцій як у народній, так і в професійній кераміці, що проявлялося у припиненні існування цілого ряду форм та декоративно-орнаментальних схем", – слушно зауважує Ростислав Шмагало[8]. Це позначилося на ефективності наукових досліджень у цій ділянці.

Серйозні розвідки з аналізом ритуального посуду (і не лише з глини) могли з'явитися лише в 1990-их рр. зі створенням незалежної Української держави, легалізацією греко-католицької й автокефальної церков та переглядом всієї релігійної політики загалом. Окремі спостереження про функції та декор ритуальних глиняних виробів викладено в монографіях та окремих статтях О.Пошивайла[9], Р.Шмагала[10], О.Ноги[11], І.Пошивайла[12], Ф.Петрякової[13], Г.Івашків[14], А.Колупаєвої[15] та інших дослідників. Однак тут і досі залишається багато нез'ясованих питань.

Перш ніж аналізувати глиняні хрести різних типологічних груп та періодів в Україні, слід сказати про особливості хресного знамення, яке має охоронне значення. Великим почитателем св. Хреста вважався св. Єфрем Сирин (помер 373 р.) – "Кладімо животворний хрест на чоло, на очі, на уста і на свої груди... Ні на одну годину, ні на один момент не оставляймо Хреста та без Нього нічого не робім"[16].

Хрест є основним обрядовим атрибутом у багатьох ритуалах, пов'язаних зі святами: Хрещення, Великодня, Вознесіння, св. Юрія, Трійці, Воздвиження, а також у поховальній обрядовості тощо. З хрестом пов'язані численні звичаї та обряди – хрестини, хресні ходи. Останні поділяють на звичайні та надзвичайні. Зі звичайних відомі 1) ходи довкола церкви під час Великодньої утрені і кожного дня Великодніх свят за Літургією; 2) 1 серпня для водосвяття; 3) у свято Богоявлення, 6 (19) січня для освячення води в пам'ять хрещення Ісуса Христа; 4) помісні хресні ходи на честь місцевих святинь і великих подій церковного та державного значення. Надзвичайні хресні ходи дозволяють проводити представники єпархії

[7]НМЛ. 23056. НМК 352. Див.: Івашків Г. До питання глиняних дискосів: форма, декор // Історія релігій в Україні. Науковий щорічник. 2007 рік: В 2-х кн.– Кн. I.– Львів, 2007.– С. 80.– Іл. 2.

[8]Шмагало Р. Сакральна функція в українській кераміці XIX – початку XX століть // Українське сакральне мистецтво: традиції, сучасність, перспективи. Матеріали міжнародної наукової конференції (Львів, 4-5 травня 1993 р.).– С. 81.

[9]Пошивайло О. Етнографія українського гончарства.– К., 1993.– С. 215-218.

[10]Шмагало Р. Сакральна функція в українській кераміці XIX – початку XX століть...– С. 77-82.

[11]Нога О. Іван Левинський.– Львів, 1993.– С. 71-75.

[12]Пошивайло І. Феноменологія гончарства. Семіотико-етнологічні аспекти.– Опішне, 2000.– С. 235-258.

[13]Петрякова Ф. Фаянсові хрести, лампади, хатні ікони Києво-Межигір'я (1840-1850) // Історія релігій в Україні. Праці XI-ї Міжнародної наукової конференції (16-19 травня 2001 року): В 2-х кн.– Кн. II.– Львів, 2001.– С. 336-342.

[14]Івашків Г. Хрест в українській народній кераміці кінця XIX – поч. XX ст. (за матеріалами фонду народної кераміки МЕХП) // Українська хрестологія. Спеціальний випуск "Народознавчих Зошитів".– 1997.– С. 116; Її ж: До питання глиняних дискосів: форма, декор.– С. 78-84; Її ж: Декор української народної кераміки XVI – першої половини XX століть.– С. 382-389; Її ж: Керамічні іконостаси, рельєфи, ікони // Історія релігій в Україні. Науковий щорічник. 2008 рік: В 2-х кн.– Кн. II.– Львів, 2008.– С. 702-709.

[15]Колупаєва А. Українська кераміка в сфері сакрального // Записки Наукового товариства ім. Шевченка.– Т. CCXLVIII. Праці Комісії образотворчого та ужиткового мистецтва.– Львів, 2004.– С. 231-256; Її ж: Кропильниці (хрестильниці) в західноукраїнській кераміці // Народознавчі Зошити.– 2007.– № 3-4.– С. 321-330.

[16]Катрій Ю.Я., о. Пізнай свій обряд.– Жовква, [Б. р.].– С. 108.



Петро Кошак. Хрест (напрестольний). Глина, ангоби, полива, формування на гончарному крузі, ліплення, ритування, розпис. 1912 р. с. Пістинь Івано-Франківської обл. МЕХП. К 5087.

у важливих випадках церковного життя[17]. Хресні ходи, які відбувалися на святого Юрія, іноді пов’язувалися з ритуалом викликання дощу[18].

Відомий звичай і хрестосування (побратимства), що полягав в обміні нашийними хрестами, звідси й назви – “хрестовий чи хрестовий брат або хрестова чи хрестова сестра[19]. Третю неділю Великого посту називають Хрестопоклінною, оскільки відбувається поклоніння хресту, який під час утрені виносили на середину храму. Отож, тут слушними будуть слова Івана Мірчука, який писав: “Релігійність українця не має на собі знамени ортодоксальності. Українець у своєму релігійному житті ніколи не звертає уваги на зверхні прикмети, а намагається увійти в глибину, збагнути суть і вагу віри”[20].

Хрест є одним із давніх знаків у міфопоетичних і релігійних системах світу, головним символом християнства, монограмою імені Христа. Хрест – це й культовий предмет зі сакральними та апотропейними функціями. Ритуальний знак хреста займає важливе місце в символіці європейсько-азіатського культурного кругу, але відомий він і за його межами – в Австралії, Океанії, доколумбовій Америці[21]. Оскільки мотив хреста в декорі різних типологічних груп української кераміки широко розглянуто в монографії автора цієї статті[22] та працях інших дослідників, то в цій розвідці переважно аналізуються форма й пластика хрестів, виготовлених із глини, їх роль в церковних ритуалах та обрядах.

У християнській традиції вирізняють такі типи хрестів: “Т”-подібний, “хрест св. Андрія” (з діагональними раменами), “латинський” (з видовженим вертикальним раменом), “грецький” (рівнокінцевий, іноді з розширеними раменами на кінцях). Останній, як княжий знак, відомий з документів XII століття. Відомо, що одним із ранніх ритуалів клятви чи приведення до присяги у слов’ян вважалося цілування хреста. Згодом у народній традиції все ширше виявляється ставлення до хреста як святині[23]. Хрест – рід присяги в церкві перед образом, який практикувався часто в давній Русі, але вже з XV ст. священики та віруючі його сприйняли негативно.

Вирізняють хрести натільні (символізує приналежність до певної конфесії), нагрудні (носять церковні служителі та миряни), літургійні (напрестольні, ручні, процесійні), поминальні, намогильні, придорожні, граничні, нацерковні, увінчуючі тощо[24].

Типологію культових та обрядових предметів, у тому числі й дерев’яних хрестів XVII-XX ст. і їх функціонування в Україні, досліджували Віра Свєнціцька[25] та Михайло Станкевич[26], металеві – Софія Боньковська[27], форми придорожніх, намогильних та присадибних хрестів, виготовлених з різних матеріалів – Микола Моздир[28].

Хрести як орнаментальні мотиви (в ромбах, чотирикутниках, поміж плетінкою), елемент іконопису (в руках Ісуса Христа, євангелістів та інших святих, на митрах, стихарах, саккосах, фелонах, єпітрахилях, нарукавниках, набедрениках, палицях, жезлах, покрівцях, воздухах, євангеліях тощо) разом із ручними, напрестольними та процесійними створювали ту особливу атмосферу, яка повинна панувати під час проведення Божественної Літургії та інших церковних ритуалів.

Із Богослужбових (літургійних) дерев’яних хрестів найбільшою є типологічна підгрупа ручних дерев’яних різьблених хрестів, що налічує дев’ять типів: чотирикінцевий (грецький), чотирикінцевий (римський), шестикінцевий, семикінце-

[17]Полный православный энциклопедический словарь.– Москва, 1992.– С. 1486.

[18]Белова О.Б. Крест // Славянские древности. Этнолингвистический словарь под ред. Н.И.Толстого: В 5-ти т.– Т. 2.– Москва, 1999.– С. 652.

[19]Там само.

[20]Мірчук І. Історія української філософії // Енциклопедія українознавства: В 3-х т.– Т. 2.– К., 1995.– С. 719-720.

[21]Топоров В.Н. Крест // Мифы народов мира. Энциклопедия: В 2-х т.– Т. 2.– Москва, 1992.– С. 12.

[22]Івашків Г. Декор української народної кераміки XVI – першої половини XX століть...– С. 180-214.

[23]Белова О.Б. Крест...– С. 651.

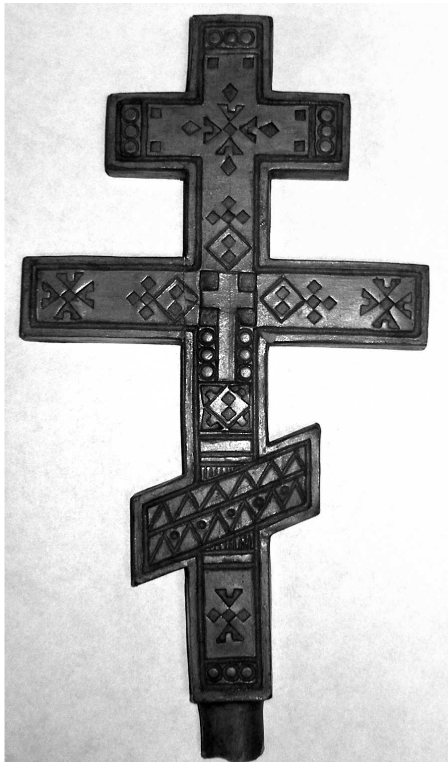
[24]Хрест в українському мистецтві. Каталог виставки / За ред. М.Станкевича.– Львів, 1996.– С. 3-27; Словник українського сакрального мистецтва / За ред. чл.-кор. АМУ М.Станкевича.– Львів, 2006.– С. 259-269.

[25]Свєнціцька В. Різьблені ручні хрести XVII-XX ст.– Львів, 1939.– Ч. 1-2.– С. 1-28.

[26]Станкевич М. Українське художнє дерево XVI-XX ст.– Львів, 2002.– С. 231-322.

[27]Боньковська С. До генезису гуцульських нагрудних хрестів // Українська хрестологія. Спеціальний випуск “Народознавчих Зошитів”.– 1997.– С. 31-36.

[28]Моздир М. Українська народна меморіальна скульптура.– К., 1996.– С. 11-26; Його ж: “Фігури”, придорожні та присадибні хрести в Україні // Українська хрестологія. Спеціальний випуск “Народознавчих Зошитів”.– 1997.– С. 21-30.



Хрест (ручний). Глина, тиснення у формі, ліплення, лискування, штампування. 1909 р. Львів. Фабрика Івана Левинського.



Хрест (ручний чи напрестольний). Глина, полива, тиснення у формі, ліплення. 1920-ті рр. с. Глинсько Львівської обл. МЕХП. ЕП 44087.

вий з подовженою середньою поперечкою, семикінцевий з рівними раменами, восьмикінцевий з похилою нижньою поперечкою, трійчастий, антропоморфний, свастика. Такі хрести, призначені для церковного вжитку, лежать на престолі, стоять на різних підставках або є в руках священика під час проведення богослужіння[29].

Здається, найпоширенішим матеріалом, з якого виробляли хрести, вважалося дерево. Окрім того, відомі також хрести з металу, латуні, бронзи, срібла, золота, каменю, соломи, колосків, тіста тощо. Як уже йшлося, рідкісними вважаємо хрести, виконані з глини. Їх також можна поділити на кілька типологічних груп: намогильні, придорожні, ручні, напрестольні й настінні.

В 1920-их рр. авторами керамічних хрестів були гончарі Полтавщини[30]. За даними Олени Клименко, гончар із Опішного Василь Поросний, який з кін. XIX до поч. 1930-их рр. виготовляв різні форми декоративно-ужиткової кераміки, у тому числі й великі глиняні хрести, бо в його онуки Валентини Поросної дослідники виявили гіпсову форму у вигляді хреста[31]. Судячи з масивних розмірів, можемо лише здогадуватися, що це могли бути намогильні або придорожні хрести. Цікавий факт зафіксовано в тексті екскурсії, яку проводив графік та мистецтвознавець, завідувач Кам’янець-Подільської художньо-промислової школи Володимир Гагенмейстер. Йдеться про те, що один із відомих гончарів з Адамівки Хмельницької обл. Станіслав Буґас ще за життя виготовив для своєї могили глиняного хреста, форма та художні характеристики якого невідомі[32].

Одним із різновидів таких виробів є ручні глиняні хрести. Привертає увагу хрест, виготовлений на фабриці І.Левинського у Львові[33], який, як і низку інших сакральних предметів, замовив митрополит Андрей Шептицький для Промислово-Літургійної виставки 1909 р. У рецензії на цю

---

[29]Станкевич М. Українське художнє дерево XVI-XX ст...– С. 247.

[30]Пошивайло О. Етнографія українського гончарства...– С. 216.

[31]Клименко О. Гончарі кінця XIX – початку XX ст. (Інноваційний напрямок) // Народне мистецтво.– 1999.– № 3-4.– С. 44.

[32]Див.: Овчаренко Л. Володимир Гагенмейстер // Український Керамологічний Журнал.– 2003.– № 2-4.– С. 119.

[33]МЕХП. ЕП 68671; 21,5 (?) х 11,5 х 1 см.



Григорій Цвілик. Хрест (напрестольний). Глина, ангоби, полива, формування на гончарному крузі, ліплення, розпис. 1930-ті рр. м. Косів Івано-Франківської обл. ЕМК. МЕК 44371.



Хрест (напрестольний). Латунна бляха, посрібнення, карбування, гравірування. XIX ст. Гуцульщина (?). МЕХП. ЕП 42832.



Хрест (напрестольний). Дерево, фарби, різьблення, розпис. Друга пол. XIX ст. Гуцульщина. Збірка І.Гречка (Львів).

виставку В.Шухевич зазначав, що “ручні трираменні хрести багато прикрашені народною орнаментикою”[34].

Конструкція та декор хреста, про який ідеться, наслідує відомі дерев’яні ручні хрести з різних регіонів України, зокрема Гуцульщини, Покуття, Поділля, Лемківщини тощо. Він теракотового кольору, щедро прикрашений геометричним орнаментом з поєднанням мотивів зиґзаґів, трикутників, ромбів та кіл у техніці штампування. На середохресті міститься невеликий хрестик з видовженим нижнім кінцем. Отож, на цій пам’ятці вповні виявилося слідування різьбярським пошукам і технологіям. Окрім теракотових, на фабриці був налагоджений випуск і полив’яних хрестів для церковного вжитку[35].

Іконографія іншого невеликого хреста поч. XX ст. уподібнена до ручного чи напрестольного, однак його знайдено на одній із могил кладовища в Глинську, недалеко від Жовкви[36]. 1929 р. відомий український історик Іван Крип’якевич його подарував до Музею Наукового товариства ім. Шевченка[37].

За розмірами (22 х 9 (?) х 1,5) цей хрест можна віднести до групи ручних хрестів, адже, на думку М.Станкевича, хрест більше 40 см скоріше надається для встановлення на престолі, аніж тримання в руці. У той же час за іконографією та стилістикою зображення, хрест дуже споріднений із напрестольними дерев’яними хрестами з Покуття та Поділля[38]. Вважаю, що це різновид так званих “цілувальних” хрестів (невелике потовщення внизу та рельєфні виступи на ньому пояснюються зручністю фіксації в руці при цілуванні сакрального предмета, суцільно вкритого темно-зеленою поливою). Одна з гіпотез стосується того, що це міг бути і “хатній” хрест, тобто один із елементів інтер’єру. Рельєфна фігура розп’ятого Христа відзначається особливою пластичною виразністю та правильністю пропорцій. Як відомо, християни розп’ятого Спасителя переважно зображали з невеликою бородою, довгим волоссям, короною на голові та страдницьким

[34]Шухевич В. Участь русинів у Промислово-Літургійній виставі...– С. 1.

[35]Нога О. Іван Левинський...– С. 75.

[36]МЕХП. ЕП 44087.

[37]Інвентарна книга № III Музею НТШ.

[38]Станкевич М. Українське художнє дерево XVI-XX ст...– С. 276.

виразом обличчя. На зображеннях, що походять із перших віків християнства, лик Ісуса Христа був величним, спокійним, з відкритими очима[39].

Місцезнаходження хреста на кладовищі можна пояснити кількома чинниками: хрест лежав на могилі місцевого священика або парафіянина, який був власником цього сакрального предмета.

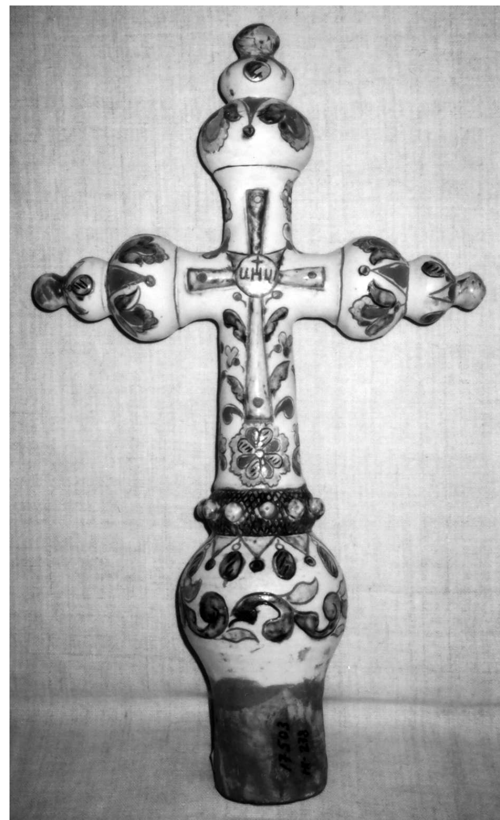
Очевидно, виготовлення високих напрестольних глиняних хрестів було тісно пов'язано з дерев'яними хрестами такого типу. На іконографію останніх у другій пол. XVII – першій пол. XIX ст. вплив мали західноєвропейські стилі, в яких виразно виявлялися передусім барокові риси. Найбільшу кількість конструкцій дерев'яних напрестольних хрестів розробили майстри художнього дерева у XIX ст.[40]. Такі хрести, стилістика яких певним чином споріднена з ручними, містяться на різного роду підставках (хрестоподібних, квадратних, круглих).

З-поміж авторів глиняних напрестольних хрестів виділимо Григорія Цвілика з Косова та Петра Кошака з Пістиня. Хрест у виконанні першого досить малих розмірів (22,5 х 10 х 9), має круглу підставку та об'ємне Розп'яття. Форма підставки та об'ємно-пластичне вирішення хреста і Розп'яття уподібнює його до таких самих предметів, виготовлених з металу[41] та дерева[42]. Лаконізм розпису, який включає традиційну тріаду кольорів у вигляді коротких мазків ангобів на кінцях та ряд з трикутників і ромбів на підставці, посилюють трагічно-емоційне звучання образу Христа[43].

Майстром великих напрестольних хрестів (відомо принаймні три такі богослужбові атрибути) є П.Кошак. Його хрести переважно складаються з двох частин: власне хреста та більшої чи меншої круглої підставки. В конструкцію хреста входять короткі рамена та досить масивні прикрашення у формі кульок різної величини на їх кінцях. Вирізняємо хрести з різним ступенем заповнення поверхні абстрагованими формами, їх поєднанням з рослинними мотивами та елементами, що певним чином впливає на виразність загального художнього оздоблення. Так, у декорі одного напрес-



Петро Кошак. Хрест (фраґмент з обох боків; напрестольний). Глина, ангоби, полива, формування на гончарному крузі, ліплення, ритування, розпис. 1912 р. с. Пістинь Івано-Франківської обл. НМЛ. 17503. НМК 278.



[39]Полный православный энциклопедический словарь...– С. 1494.

[40]Станкевич М. Українське художнє дерево XVI-XX ст...– С. 275.

[41]МЕХП. ЕП 42832; 21 х 8,1 х 5 см.

[42]Збірка І.Гречка (Львів); 69 х 40 х 9 см.

[43]ЕМК. МЕК 44371



Петро Кошак. Хрест (напрестольний). Глина, ангоби, полива, формування на гончарному крузі, ліплення, ритування, розпис. 1912 р. с. Пістинь Івано-Франківської обл. НМЛ. 17504. НМК 279.



Хрест (напрестольний). Фаянсова маса, фарби, полива, відлив у формі, розпис. 1920-30-ті рр. Західна Україна (?). Збірка Г.Виноградської (Львів).

тольного хреста простежуємо чітку схему з ритованим хрестом на середохресті та трикутниками й "слізками" на кінцях. Легка схема розпису верхньої частини дещо дисонує зі щільним заповненням поверхні високої підставки різними елементами[44].

Система оздоблення іншого хреста включає геометричні та рослинні мотиви. Останні з одного боку надали йому на середохресті рис "розквітлого" хреста. Окрім того, композиція нижнього рамена разом з розеткою уподібнена "дереву життя". Конструкцію хреста завершує смуга з "ільчастого письма" та невеликих глиняних кульок ("ґудзиків"), а внизу бачимо кулясте потовщення та стрижень меншого діаметра, що призначено для стику з підставкою[45].

Іконографія третього хреста натомість характеризується досить щільним поєднанням передовсім рослинних мотивів. Кількаярусний поділ, мотиви тюльпанів, багатопелюсткових розеток, дзвінків призводить до надмірної декоративності та деякого перевантаження загальної схеми[46]. Внизу на хресті поміщено ритований напис польською мовою "Piotr Koszak Pistyn 1912". Велику кількість сакральних предметів, зокрема й хрестів, П.Кошак експонував на виставці 1912 р. в Коломиї[47].

Дещо іншу форму мали напрестольні (20-25 см) фаянсові хрести, виготовлені на Києво-Межигірській фабриці, що функціонувала впродовж 1840-50-их рр. Ці сакральні предмети у формі моно- або поліхромного пласту з горельєфним зображенням розп'ятого Ісуса Христа прикріплювалися до дерев'яної основи у формі хреста. На хресті рідше містилося два зображення, наприклад, "Розп'яття" та "Всевидяче Око"[48].

Фаянсові поліхромні напрестольні чи настільні "хатні" хрести з Розп'яттям у 1920-30-их рр. можна було придбати на великих прощах у Кальварії (тепер територія Польщі)[49].

Окрему типологічну групу з-поміж культових предметів складають настінні хрести. Це невели-

[44]НМЛ. 17504. НМК 279.

[45]НМЛ. 17503. НМК 278; 42 х 25 х 9,5 см.

[46]МЕХП. К 5087; 67 х 30 х 19,5 см.

[47]Виставка домашнього промислу. В днях 21-30 вересня 1912 р. Каталог.– Коломия, 1912.– С. 15-19.

[48]Петрякова Ф. Фаянсові хрести, лампади, хатні ікони Києво-Межигір'я (1840-1850)...– С. 337.

[49]Збірка Г.Виноградської (Львів); 15,7 х 6,5 х 4,2 см.

кі тонкі хрести здебільшого "латинського" ізводу, декоровані рослинно-геометричним орнаментом, які зі зворотного боку мають спеціальну виїмку для підвішування за цвях. Можливо такі хрести містилися під іконами або над вхідними дверима помешкань. Очевидно, їх виготовляли на зразок дуже поширених на Гуцульщині та Покутті невеликих дерев'яних різьблених хрестів із аналогічною сакральною дією.

Манера розпису одного з таких хрестів дозволяє атрибутувати його як виріб авторства Григорія Цвілика[50]. На другому є ритований підпис Надії Вербівської[51] з Косова. Коли перший майстер, окрім традиційної тріади кольорів, увів у розпис ще й синій, то Н.Вербівська надала перевагу брунатному й зеленому кольорам з частковим вкрапленням жовтого.

Отже, у статті проаналізовано глиняні хрести як один із різновидів культових предметів зі сакральними та обереговими функціями. Серед них виділено кілька типологічних груп, а саме намогильні, придорожні, ручні, напрестольні, настінні. Виготовлення таких пам'яток найбільше практикували гончарі Гуцульщини та Покуття (Г.Цвілик, П.Кошак, Н.Вербівська), окремі належать авторству В.Поросного з Опішного та С.Буґаса з Адамівки, невідомого гончаря з Глинська, а також майстрам фабрик І.Левинського у Львові та Києво-Межигірської. У декоруванні цих предметів переважають техніки ритування та розпис кольоровими ангобами, рідше трапляються пластичні зображення розп'ятого Ісуса Христа. Через нетривкість матеріалу та складну антирелігійну політику в радянській тоталітарній системі таких пам'яток збереглося небагато, проте для дослідників та шанувальників української культури і вони можуть скласти уяву про таку групу сакральних керамічних предметів.

Умовні скорочення

ЕМК – Етнографічний музей у Кракові

МЕХП – Музей етнографії та художнього промислу Інституту народознавства НАН України

НМЛ – Національний музей ім. А.Шептицького у Львові

УЦНК "МІГ" – Український центр народної культури "Музей Івана Гончара"



Григорій Цвілик. Хрест (настінний). Глина, ангоби, полива, тиснення у формі, ритування, розпис. 1930-ті рр. м. Косів Івано-Франківської обл. УЦНК "МІГ". КН 7715. КС 647.



Надія Вербівська. Хрест (настінний). Глина, ангоби, полива, тиснення у формі, ритування, розпис. 1970-ті рр. м. Косів Івано-Франківської обл. УЦНК "МІГ". КН 6871. КС 646.

[50] УЦНК "МІГ". КН 7715. КС 647.

[51] УЦНК "МІГ". КН 6871. КС 646.

Статті



Павло БОНДАР

ТВІР ГАРТМАНА ВІТВЕРА “ЖІНКА, ЩО ОБІЙМАЄ ЗА ШИЮ ЖУРАВЛЯ”. ПРОБЛЕМИ АТРИБУЦІЇ ТА ІКОНОГРАФІЇ

Pavlo BONDAR. On Hartman Witwer’s Creation “Lady Embracing a Crane”. Some Problems of Attribution and Iconography.

Постановка проблеми. Гартман Вітвер (1775-1827) – скульптор, вихованець Віденської академії мистецтв, вважається творцем львівської скульптури неокласицизму. Його особа – першого професійного представника нового стилю у мистецтві Львова після 1772 р., є мало дослідженою. Левову частку творчого доробку Гартмана Вітвера становить меморіальна скульптура. Прийнято вважати, що вцілілих до сьогодні творів меморіальної скульптури його авторства (на Личаківському кладовищі та поза його межами) є вісім, з них підписаних три. Зважаючи на обмежену кількість підписних творів проблеми атрибуції львівської скульптури неокласицизму сьогодні є актуальною, оскільки більшість скульптур Г.Вітвера вважаються творами його авторства згідно з твердженнями В.Цісельського та Ю.Марковського. Невідомо що слугувало підставою атрибуції скульптур Г.Вітвера для цих авторів (їх джерельна база невідома), проте між ними були розбіжності щодо його авторства деяких творів.

Аналіз літератури. Про існування надгробку “Жінка, що обіймає за шию журавля” (далі – “Жінка з журавлем”) довідуємось з першої монографії, присвяченої Личаківському некрополю В.Цісельського (1890): “Жінка з шляхетними рисами обличчя, в спадаючих шатах, що стоїть при колоні гладкій і низькій, яка заміняє жертовник, на котрім горить вогнище. Жінка підняла руку, пречудної форми, тримаючи в ній посудину з якої виливає, ідеальні очевидно – сльози до полум’я. Друга долоня опущена вздовж тіла й обнімає за шию журавля, на знак туги і прагнення до світу небесного”[1]. В полемічній, що до останньої, публікації виданої того ж року, Ю.Марковський вважає її твором Гартмана Вітвера[2]. Станом на 1989 р. скульптура Жінки з журавлем вважається втраченою вже понад шістдесят років, про що говорить у ґрунтовній монографії “Cmentarz Lyczakowski we Lwowie” С.Ніцеї[3]. В сучасних путівниках цей твір не згадується. В 2004 р., Р.Дзюбан у публікації “Мистецька спадщина львівського скульптора Гартмана Вітвера” ідентифікує скульптуру “Жінки з журавлем” зі скульптурою з надгробку Й.Войнара (Личаківський некрополь. Поле № 12), зауважуючи існування аналогічного зображення в надгробку гр. К.Яблоновської у Львівській латинській катедрі[4].

Виклад основного матеріалу. Проблема атрибуції творів львівського неокласицизму на підставі їх стилістичних якостей ще не розроблена. Додатковим ускладненням у цьому процесі є порядок догляду за надмогильними пам’ятниками на Личаківському цвинтарі, згідно з яким недоглянуті (з різних причин) надгробки знищувались чи переносились на інші могили, в залежності від рівня їх мистецької вартості[5]. Ці положення (нормалії) найбільш актуальними були для найдавніших поховань, а отже найстарших Личаківських надгробків, творцями яких були Г.Вітвер та А.Шімзер (брат Антона Йоганн приїхав до Львова щойно у 1826 р.). Вже 1890 р. В.Цісельський помиляється щодо авторства деяких надгробків, основні скульптури яких були перенесені з інших поховань[6]. Ці неточності спонукали скульптора

[1]Ciesielski W. Pomnikowe rysy z cmentarzy Lwowskich.– Lwów, 1890.– S. 84.

[2]Mańkowski J. Cmentarz Łyczakowski w opisie Pomnikowych rys Władyslawa Ciesielskiego...– Lwów, 1890.– S. 13.

[3]Nicieja S.S. Lyczaków. Dzielnica za styksem.– Wrocław; Warszawa; Kraków. Zaklad Narodowy im. Ossolińskich, 1998.– S. 49.

[4]Дзюбан Р. Мистецька спадщина львівського скульптора Гартмана Вітвера // Пам’ятки України: історія та культура.– № 1.– 2004.– С. 109-110.

[5]Mańkowski J. Cmentarz Łyczakowski w opisie Pomnikowych rys...– Lwów, 1890.– S. 14.

[6]Ciesielski W. Pomnikowe rysy z cmentarzy Lwowskich...–

Ю.Марковського до видання власної публікації. Мова йде про скульптури на могилах Я.Печонки (пом. 1889) та Г.Товарницького (пом. 1890) авторства Г.Вітвера[7]. Після виходу в світ монографії Ю.Марковського нормалії Личакова не змінились, а фіксацією перенесень ніхто не займався. Цей факт ставить гостро проблему атрибуції скульптурних пам'яток Личаківського цвинтаря кін. XIX ст. У цьому контексті скульптура з надгробку Й.Войнара (пом. 1897) становить для нас особливий інтерес виходячи з періоду встановлення та стилістики.

Скульптура "Жінки з журавлем" вже у публікаціях 1890 р.[8] не була ідентифікована з конкретним похованням, а її мистецька вартість на той час була публічно визнаною. В наступний період відомості про неї відсутні. Це вказує на те, що цей твір Г.Вітвера був збереженим завдяки перенесенню на іншу могилу (за винятком акту вандалізму чи перенесення за межі Личаківського некрополя).

За С.Ніцеєю скульптура з надгробку Войнара належить до творчого доробку Т.Дикаса (1850-1910)[9]. Хоча це єдине свідчення на користь авторства Т.Дикаса (в інших джерелах про це інформація відсутня), проте воно не позбавлене логіки: 1) Період встановлення надгробка відповідає періоду творчої активності Дикаса. 2) Високий мистецький рівень виконання скульптури, чим характеризуються його твори. 3) Відсутність прямих іконографічних відповідників в письмових джерелах та серед меморіальної скульптури Личаківського цвинтаря. Натомість певні паралелі можна відшукати зі скульптурою жінки з надгробку Кшечуновичів авторства Т.Дикаса (погляд вгору, присутність вогню – в руках в жінки лампа).

Проаналізувавши наведені аргументи та при відсутності документальних підтверджень, не знаходимо достатньої підстави для того, щоб вважати скульптуру з надгробку Войнара твором Т.Дикаса, оскільки: Томаш Дикас працював виключно в благородному матеріалі – мармурі[10], а його сучасниками був цілий ряд скульпторів, які плідно працювали у Львові, зокрема в галузі меморіальної скульптури (Т.Баронч 1849-1905, Т.Блотницький 1858-1928, Ю.Марковський 1846-1903, Л.Марконі 1835-1899 та інші)[11]. Твори цих скульпторів за принципом формотворення, за постановкою мистецької проблематики, за естетичними принципами, за стилістикою ближчі між собою та надгробком Кшечуновичів, ніж зі скульптурою з надгробку Войнара. Власне остання випадає з контексту львівської скульптури кін. XIX ст., оскільки її формотворення базується на принципі домінування лінії в противагу просторовій проблематиці скульптури історизму. В надгробку Кшечуновичів проблема настрою і образності, що об'єднує всю композицію з атрибутами є наріжною, в противагу відчуженому образу скульптури з надгробку Войнара зі змістовним навантаженням кожного руху й атрибуту. Крім цього вільне трактування натури в противагу виразному наслідуванню античних зразків антагонізує скульптури з цих двох надгробків. Культ лінії та наслідування античності вказують на відповідність цього твору естетиці неокласицизму та його належність до львівської скульптури поч. XIX ст.

Авторська мова Гартмана Вітвера на тлі львівського неокласицизму яскраво індивідуальна. На цьому наголошує ще Ю.Марковський[12], порівнюючи його твори зі скульптурами А.Шімзера – одного з двох чільних представників раннього львівського неокласицизму. Власне за стилістикою скульптура з надгробку Войнара нав'язує до творчої манери Г.Вітвера. Цей твір за пластичними особливостями відповідає скульптурі з поховання Печонки (Поле № 2) та скульптурі з надгробку Товарницького (зараз зберігається в каплиці Паячковських. Поле № 2). Особливо багато спільного ця скульптура має зі скульптурою плакальниці, що стоїть з надгробку гр. Яблоновської (1806) в Латинській катедрі у Львові – те саме домінування витончених ліній, та ж пластична мова одягу (сухувато-лінійна, мало об'єм-

S. 36, 66.

[7]Mańkowski J. Cmentarz Łyczakowski w opisie Pomnikowych rys...– S. 13.

[8]Ciesielski W. Pomnikowe rysy z cmentarzy Lwowskich...– S. 11.

[9]Nicieja S.S. Łyczaków. Dzielnica za styksem...– S. 153.

[10]Polski Słownik Biograficzny.– TX. 2.– Zesz. 45.– 1963.– S. 232.

[11]Nicieja S.S. Łyczaków. Dzielnica za styksem...– S. 140-179.

[12]Mańkowski J. Cmentarz Łyczakowski w opisie Pomnikowych rys...– S. 12.

на), ті ж деталі (френзелі одягу, кисті, стопи). Вирішення голови (наповненість форми, прив’язка очей, вух, пластичне вирішення волосся) стилістично відповідає скульптурі сидячої плакальниці з надгробку гр. Яблоновської. Ці пластичні особливості вказують на належність скульптури з надгробку Войнара до раннього періоду творчості Г.Вітвера (до 1808 р.). У створеному 1808 р. надгробку гр. Раціборовської для парохіяльного костелу с. Новий Милятин вже відчутна еволюція пластичної мови Г.Вітвера. Унікальність скульптури з надгробку Войнара в тому, що це єдиний зі збережених до сьогодні його творів цього періоду на Личаківському цвинтарі з непошкодженою вцілілою фігурою, виконаною з вапняку. Та однією пластичною мовою подібності між згаданими надгробками не вичерпуються. Аналогічним для обох є композиційне вирішення фігури жінки, зображення якої в надгробку Яблоновської розміщене в правому куті рельєфу на вазі-попільниці. При ідентичному русі, композиції та драпіруванні одягу в атрибутах, частково, прослідковується різниця: зображення півколони з вогником, посередині до якого правою рукою фігура виливає рідину, однакове в обох надгробках, проте в противагу рельєфному зображенню, ліворуч скульптури з надгробку Войнара відсутній журавель. Оскільки зображення практично ідентичні між собою (з різницею в масштабі та враховуючи видову специфіку цих творів), а рельєф повністю відповідає описові скульптури Жінки, що обнімає шию журавля, здійсненого В.Цісельським, то є доцільним проаналізувати скульптуру з надгробку Войнара за змістовними та конструктивно-пластичними якостями. У цьому творі замість зображення птаха, ліворуч від фігури, присутній перевернутий факел. Поєднання фігури з перевернутим факелом в меморіальній скульптурі неокласицизму має дуже конкретне значення – це символ влади над людським життям, що є неодмінним атрибутом генія смерті. Поміж жіночих божеств античної міфології лише Парки наділені владою вкорочувати людське життя, проте вони мають інші атрибути та зображають їх виключно старими[13]. Смерть древні уявляли сліпою, в покривалі з зірок, і цьому божеству не приносили жертв. Враховуючи програмність творів неокласицизму, оперту на античну міфологію чи іконографію, таке іконографічне вирішення композиції з надгробку Войнара є суперечливим. В композиції присутнє дублювання мотиву вогню, що впливає на виразність твору його читабельність. Напрямок прямої ручки кам’яного факела впливає на композиційну цілість твору, у якому дві бокові частини пов’язані між собою руками центральної фігури, порушуючи тим його конструктивне вирішення. Власне рух кисті лівої руки фігури не передбачає процесу тримання – рука зображена розслабленою. Вплив часу на зміну розміщення ручки факела (який не відповідає основній скульптурі за витонченістю пластики) є виключеним, оскільки в середній частині (де торкається фігури) факел вирубаний з єдиного зі скульптурою куска каменю. Ця середня частина ручки факела і визначила його загальний напрямок, який не узгоджується з цілою композицією. На постаменті, зліва, збережена частина незадіяної основи, що в цьому місці розширюється. Ці особливості вказують на те, що зображення факела не відповідає змістовним та конструктивно пластичним якостям твору, а було виконаним пізніше. Натомість S-подібний силует журавля опертого на розширення постаменту, через рух шиї, що доторкається до фігури та руки жінки спростовує усі сучасні змістовні і композиційні неузгодженості твору.

Повторювання одного сюжету (хоч і в творчості одного автора) вказує на користування певним усталеним іконографічним типом. Іконографія “Жінки з журавлем” не є типовою для меморіальної скульптури Львова, вона не є легко впізнаваною, що ускладнює її прочитання. З труднощами в тлумаченні цього сюжету стикнувся вже В.Цісельський, який не зрозумівши зображення визначив його назву згідно з візуальним рядом, а не змістовного: “Жінка, що обіймає за шию журавля”[14]. Даючи пояснення різним частинам композиції (див. вище), Цісельський не зводить їх до єдиного значення, що є закономірним, виходячи з вільного тлумачення атрибутів цієї скульптури автором. В противагу цьому “втраченому” надгробку пам’ятник гр. Яблоновській відомий широко-

[13]Власов В. Большой энциклопедический словарь изобразительных искусств: В 8 т.– СПб., 2000-01.– С. 4, 7.

[14]Ciesielski W. Pomnikowe rysy z cmentarzy Lwowskich...– S. 84.

му колу дослідників, які, проте, обминали увагою сюжет рельєфу на вазі-попільниці. Цей класичний за типом рельєф наповнений сюжетною композицією з акцентом в правому куті. Ліву частину формату заповнюють чотири фігури різної статі та віку (старий чоловік, молода жінка, дівчина та хлопчик) похилені вправо до зображення Жінки з журавлем. В.Овсійчук, єдиний з дослідників, звертає увагу на цей рельєф, розуміючи його як сцену прощання дітей з матір'ю"[15]. Це твердження має ряд неузгодженостей: а) на рельєфі зображено чотири особи, хоч дітей в гр. Яблоновської було шестеро; б) рельєф діда, в контексті такого сприйняття мав би представляти сина, оскільки станом на 1806 р. чоловік покійної вже не жив більше двадцяти років; в) оскільки, згідно з тлумаченням сюжету В.Овсійчуком, постать жінки з журавлем є зображенням померлої, що при наступних повтореннях цього сюжету мусила б нести індивідуальні риси задля диференціації та впізнаваності. Проте в рельєфі разючою є різниця між узагальненим портретом Жінки з журавлем та докладно промодельованими обличчями інших постатей. Також портрет Жінки з журавлем на надгробку Войнара, будучи відчуженоабстрагованим, не дає підстав вважати його портретним.

Наші пошуки іконографічного відповідника цьому зображенню через окремі атрибути (журавель, жертовник, вогонь і так далі) не принесли результатів"[16]. Аналіз меморіальних творів Г.Вітвера породив тезу про образ Вічності, оскільки попільницю з надгробку гр. Раціборовської (тепер парохіяльна церква с. Новий Милятин) декорує символ Вічності у вигляді Космічної змії, а фронтон каплиці Дунін-Борковських увінчувала скульптура того ж семантичного ряду – фігура Хроноса. Проте аналіз іконографії образу Вічності спростував цю тезу"[17].

Пошук подібних іконографічних рішень в меморіальній скульптурі поч. XIX ст. сусідніх країн привернув нашу увагу до двох творів Гордеєва, в яких присутнє зображення подібного птаха. Що до першого з них – надгробку Н.М.Голіциної (1780, С.-Петербург), то спеціальних пояснень зображення птаха не виявлено, проте в сюжеті надгробку Д.М.Голіцина (1799, С.-Петербург) лелека є частиною складної, алегоричної за змістом композиції з авторським поясненням, що розміщувалась на мармуровій дошці поруч пам'ятника. Згідно з ним хлопчик, що тримає в руці палаюче серце та цілує лелеку, означає Співчуття"[18]. Цей надгробок ще зберігає зв'язки з мистецькою традицією бароко.

Цікаві паралелі виявились при аналізі надгробку ерцгерцогині Марії Христини Австрійської в Августинкірхе у Відні авторства Антоніо Канови. Сюжет цього надгробку, спорудженого 1798-1805 рр., ліг в основу рельєфу Г.Вітвера в надгробку гр. Яблоновської (1806), про що ми можемо пересвідчитись, порівнюючи ці два твори. Спільним для них є основний мотив похилених постатей людей різного віку зібраних в одній композиції, гірлянди квітів, а найбільше, зображення старого чоловіка, яке відповідає за рухом (постановка фігури, положення голови, рук, ніг), одяг та присутність атрибутів (палиця). Звернення Г.Вітвера, вихованця Віденської академії мистецтв, до творчості культового скульптора неокласицизму А.Канови, є цілком очевидним, оскільки його твори ставали джерелом натхнення та інспірацій для багатьох скульпторів того часу (наприклад, конструктивно-композиційний принцип цього ж надгробку був використаний Ж.Камберленом у пам'ятнику Белосельського-Белозерського, виконаного 1810 р. в С.-Петербурзі).

Тлумачення основного сюжету надгробку ерцгерцогині Марії Христини Австрійської здійснене Дж.Арганом"[19], не призвело до зрушень у розумінні композиції Вітвера (інспірованої у Канови), в якій "Жінка з журавлем" несе основне змістовне навантаження. Арган сприймає сюжет Канови, як похоронну процесію з прахом по-

[15] Овсійчук В.А. Класицизм і романтизм в українському мистецтві.– К.: Дніпро, 2001.– С. 153.

[16] Власов В. Большой энциклопедический словарь изобразительных искусств: В 8 т.– СПб., 2000-01.– С. 4, 7.

[17] Иконографической Лексиконъ, или руководство къ познанію живописнаго и рѣзнаго художествъ, медалей, эстамповъ и проч. съ описанïемъ, взятымъ изъ разныхъ древнихъ и новыхъ Стихотворцевъ.– Санкт-Петербургъ, 1763.– С. 8.

[18] Рогачевский В. Ф.В.Гордеев. 1744-1810.– Львов; Москва, 1960.– С. 106.

[19] Арган Д.К. Современное искусство, 1770-1970.– Москва: Искусство, 1999.– Т. XI.– С. 44.

мерлої в класичному значенні та рух людства до порогу смерті в християнському. Звернення до християнського розуміння цієї меморіальної композиції, при різних характеристиках зображених, породжує паралелі з іконографією Похоронного танцю"[20] – сюжету, культивованого в сакральному мистецтві Північної Європи, особливо XV ст. Зображаючи людей різного віку, представників різних професій, соціальних станів, що процесією рухаються до могили, ілюструє ідею рівності усіх перед смертю, базуючись на християнському світогляді. В цьому контексті зображення Жінки з журавлем є образом Смерті, проте усталена іконографія останньої цього припущення не підтверджує"[21]. Ближче ознайомлення з цим твором А.Канови, який задумувався як надгробок Тиціана, а також на підставі аналізу підготовчих ескізів до нього доходимо висновку про інший композиційний задум скульптора, аніж той, що його подає Д.Арган. Основний сюжет надгробку складається з двох скульптурних груп (центральної – у вигляді фігури з урною, яку фланкують дві невисокі постаті дівчат та бокової – старого чоловіка з жінкою проводирем), які, хоч пов'язані за змістом та не творять пластичної органічності єдиного сюжету, наприклад, похоронної процесії. Натомість цей аналіз вказує на додаткові паралелі між львівським та віденським надгробками у спільності їх композиційних принципів.

В австрійській історіографії змістовне навантаження надгробку ерцгерцогині Марії Христини має інше тлумачення. Згідно з С.Красом[22] центральна фігура з урною є зображенням Чесноти. Аналіз іконографічних рішень чеснот за виданням 1763 р. звертає увагу на чесноту Благочестя, яка зображається з лелекою"[23]. Проте повної відповідності між зображенням "Жінки з журавлем" та іконографією "Благочестя" не зафіксовано. Натомість у виданні 1811 р. читаємо наступне: "Благочестя зображається... інколи на зразок такої, що молиться з розведеними руками; ...інколи біля її ніг птах Лелека стоячий зображається. Інколи... тримає в правій руці потір чи чашу; інколи... з жертвенником і вогнем перед нею стоячим; інколи в образі молодої діви... з полум'ям, що її голову осіняє"[24]. Оскільки ця книга багаторазово перевидавалась в Німеччині та Росії, можна припустити, що нею, чи подібним виданням користувався Гартман Вітвер, працюючи над надгробком гр. Яблоновської та скульптурою з могили Война. Вогник на чолі фігури з надгробку Й.Войнара, що загубився між позеленілою від часу поверхнею каменю остаточно підтверджує тезу про те, що ця скульптура є зображенням Благочестя. Пошук іконографії чесноти Благочестя в сучасних словниках не дав позитивних результатів, оскільки слово благочестя, як таке, що вийшло з вжитку сучасної мови, в них не зустрічається.

Висновки: а) Скульптура, що знаходиться на могилі Й.Войнара (Поле № 12 Личаківського цвинтара) належить різцю Гартмана Вітвера; б) Ця скульптура є твором, відомим в науковій літературі під назвою "Жінка, що обіймає за шию журавля", впізнаваність, якого ускладнена через пізнішу заміну зображення птаха перевернутим факелом; в) За іконографією цей твір є скульптурою Благочестя, що зображається з лелекою; г) Цей іконографічний тип в творчості Вітвера повторюється вдруге у рельєфі надгробку гр. К.Яблоновської в Латинській катедрі у Львові; д) Зображення Чеснот в якості класичних богинь мало місце серед сюжетів європейської меморіальної скульптури. Джерелом інспірацій для обох творів Г.Вітвера став надгробок ерцгерцогині Марії Христини Австрійської в Августинкірхе у Відні авторства Антоніо Канови; е) Скульптура Благочестя за своїми пластичними якостями належить до раннього періоду творчості Г.Вітвера (виконаний до 1808); є) Цей твір, виконаний з вапняку, є єдиним з-поміж творів Г.Вітвера цього періоду, що зберігся до нашого часу з цілою фігурою.

---

[20]Холл Д. Сюжет сюжетов и символов в искусстве.– Москва: "Крон-прес", 1999.– 540 с.

[21]Иконографической Лексиконъ, или руководство къ познанiю живописнаго и рѣзнаго художествъ...– 328 с.– С. 7, 8.

[22]Selma Krasa, Antonio Canovas Denkmal der Ehzin. Marie Christine, in: Albertina-Stud. 5/6 (1967/68), 135 ff.; BKF 1, 13.– S. 572.

[23]Иконографической Лексиконъ, или руководство къ познанiю живописнаго и рѣзнаго художествъ...– 328 с.

[24]Эмблемы и символы / 2-е испр. и доп. изд. с оригинальными гравюрами 1811 г.– Москва: ИНТРАДА, 2000.– 386 с.

Статті



Євгенія ДМИТРІВ

ОСОБЛИВОСТІ РОЗВИТКУ ЖИТЛОВОГО ІНТЕР’ЄРУ ЛЬВОВА КІН. XIX – ПОЧ. XX ст.

Yevhenija DMYTRIV. Development Peculiarities of Lviv Dwelling Interieur at the End of the XIXth – beginning of the XXth Centruries (End XIXth – beg. XXth).

Дослідження житлового інтер’єру – це дослідження життя людей, їх художньо-естетичних смаків, культурної орієнтації та матеріальної спроможності.

Інтер’єр (від франц. Interior – внутрішній) – відносно замкнений, організований у функціонально-естетичному відношенні простір всередині будівлі. Його характер змінюється відповідно до зміни архітектурного стилю[1].

Над вивченням теми українських житлових інтер’єрів кін. XIX – поч. XX ст. працювали Михайло Васильович Гнатюк з темою кандидатської дисертації “Художні вироби з дерева в інтер’єрі народного житла Українських Карпат і Прикарпаття XIX – першої половини XX ст. (Історія. Типологія. Художні особливості)”, об’єктом якої був інтер’єр народного житла; Марія Миколаївна Гринюк, яка захистила кандидатську дисертацію на тему “Декоративний народний розпис в інтер’єрі гуцульської хати (середина XIX – кінець XX століття)”, однак в цій праці знову фігурує народне житло, а не львівський житловий інтер’єр, як в темі нашого дослідження.

Повертаючись до характеристики поняття інтер’єру можна сказати, що в ньому переплітаються майже усі види мистецтва – рисунок, живопис, скульптура, мозаїка, кераміка, вітраж, різьбярство, меблярство, ковальська справа тощо. Основою цього синтезу є композиція, вона ніби зв’язує окремі твори мистецтва, які красиві самі по собі, а разом без відповідних засобів при їхньому розташуванні можуть виглядати не естетично. Правильне розташування предметів – меблів чи інших аксесуарів – ось одне із завдань дизайнера інтер’єрів.

Відомо, що інтер’єр житла, а також окремі речі, що знаходяться в ньому, активно впливають на психологію та морально-етичне виховання людини. Інтер’єр має властивість впливати на людину різними способами, він може пригнічувати її (психологічні аспекти), збуджувати її до тої чи іншої діяльності, створювати гармонію чи дискомфорт. Саме тому естетичні якості такі важливі при створенні нового житлового середовища.

Основними складовими естетики в інтер’єрі є: вишукана кольорова гама, вдало підібране і професійно розміщене освітлення, єдність стилю, ідейна задумка, неперевантаженність деталями, лаконічність форм, цікава загальна композиція.

Найбільш несприйнятним для організації житлового простору є стилева неоднорідність, або так званий стиль еклектизм. Що стосується еклектизму, то його навряд чи можна назвати стилем. Це було складне явище, котре приносило хаос у будь-який житловий інтер’єр.

Загалом у XIX ст. існували три стильові напрямки, а саме: історизм, еклектизм і романтизм. Історизм можна назвати однією з найбільш характерних тенденцій у мистецтві XIX ст. Характерними ознаками історизму було оформлення кімнат у тому чи іншому стилі, усі предмети інтер’єру нагадували ту чи іншу історичну епоху. Історизм – це не стиль, а скоріше за все позиція, котра могла виразитися в будь-якому виді мистецтва і дозволяла “збирати” найкращі досягнення попередніх епох: Середньовіччя, Ренесансу, Бароко, часто не дотримуючись точностей у деталях, і саме це не відповідало історичній автентичності.

Особливим успіхом користувалось наслідування меблів італійського ренесансу. Меблі другої пол. XIX ст., виконані в стилі неоренесансу, були дуже далекі від оригінальних зразків XV-XVII ст. за своїми типами, конструкціями і прикрасами. Справжній еклектизм цієї епохи в кін. XIX – на поч. XX ст. замінився стилем модерн.

[1]Запаско Я.П. Декоративно-ужиткове мистецтво: Словник.– Т. 1.– Львів: Афіша, 2000.– С. 263.

На меблях того часу появляються S-подібні згини завитків, перемішані з рослинними формами, жіночими масками з довгими хвилями волосся тощо.

Що стосується технічних характеристик меблів у цей період, то маємо відомості, що тон меблів був світложовтий, натуральний, або ж світлозелений, лакування не використовувалося, однак дерево обробляли воском. Переважаючими сортами дерева були каштан і лотарінгський горіх. Червоне дерево ще з серед. XIX ст. виходить з використання і замінюється ясенем, горіхом, березою, дубом і липою.

У розвитку львівського інтер’єру кін. XIX – поч. XX ст. основну роль відігравали такі фактори, як вплив західноєвропейської культури, а саме віденської сецесії, яка, трохи видозмінившись, поширилася на Галичину, створивши львівський варіант сецесії, а також традиції української місцевої культури, що була джерелом для творчості багатьох митців, які творили новий український інтер’єр у львівських помешканнях.

Візуальне уявлення про житловий інтер’єр Львова цього періоду нам дають фотографії, які збереглися у тогочасних мистецьких виданнях, найбільше у журналі “Нова Хата”. У львівських меморіальних музеях та приватних колекціях наших сучасників також можна побачити меблі та атрибути інтер’єру кін. XIX – поч. XX ст.

На жаль, ми не маємо змоги оперувати достатньою кількістю наглядного матеріалу, оскільки велика кількість предметів, з яких формується житловий простір не збереглись до нашого часу в цілісному вигляді. Багато меблів, особливо сецесійних, зникло безслідно, адже стиль цей зазнав багато критики.

На поч. XX ст. у Львові окрім сецесійного інтер’єру існували інтер’єри різних псевдостилів, і це є логічним поясненням того, що не міг один стиль заполонити всі без винятку домівки наших мешканців. На це були різні причини, починаючи від банальної фінансової неспроможності окремих городян оновляти свій інтер’єр згідно з новими модними тенденціями, і закінчуючи різними мистецькими уподобаннями.

У розвиток інтер’єрного мистецтва Львова кін. XIX – поч. XX ст. значний внесок склали такі відомі українські митці, як Іван Левинський, Євген Нагірний, Олена Кульчицька, Юліан Захарієвич та багато інших.

Мистецтво творення інтер’єру формувалась у Львові завдяки творчим зусиллям митців різних національностей. Найперші у Львові сецесійні інтер’єри повстали наприкінці XIX ст. Це були кав’ярня Шнейдера з настінним розписом Антонія Туха (1897), цукерня Кароля Чуджака при готелю “Французькому” на пл. Міцкевича (1899, проектування інтер’єру – Францішек Тенерович), кілька житлових інтер’єрів з меблями і тапетами продукції фірми “Владислав Прімус і Стефан Ігліцкі” та майстерні Стефана Щурковскєго[2].

Характерною рисою української сецесії є звернення до багатої культурної національної спадщини. Як відомо, у період досліджуваний у дисертації на теренах Галичини відбувалися процеси пробудження національної самосвідомості, що не могло не вплинути на мистецькі процеси. У мистецтві творення інтер’єру також відбувалися зміни, які проявлялися у тому, що елементи українських народних аксесуарів все частіше почали з’являтися у житлових інтер’єрах львівських будинків.

У виробництві меблів також прослідковується тенденція до заохочення створення меблевих ансамблів із використанням гуцульської орнаментики. Провідні художники, які працюють в період української сецесії, брали участь у різних конкурсах, які мали на меті пробудити в суспільстві інтерес до національної культури, до піднесення її до вершин, а не невілювання, як було раніше.

Проектуванням меблів у народному стилі (якщо можна так назвати український варіант сецесії) займалися такі відомі художники і архітектори, як Т.Обмінський, А.Захарієвич, О.Лушпинський, О.Кульчицька, Л.Левинський та інші. Важливим аспектом є те, що попит на таку продукцію був надзвичайно великим, замовлення надходили з різних куточків Галичини.

На формування львівського житлового інтер’єру на межі двох століть мали вплив, з одного боку, запозичення з інших країн Європи, а також місцеві мистецькі традиції з другого. Внаслідок цього ми можемо згрупувати житлові інтер’єри

[2]Бірюлов Ю. Сецесія у Львові: Специфіка розвитку львівської сецесії як художнього феномену епохи.– Львів, 1996.– С. 33-45.

Львова кін. XIX – поч. XX ст. в такі групи: псевдостилеві інтер'єри, сецесійні інтер'єри (з використанням суто сецесійних елементів інтер'єру, меблів та аксесуарів, які привозилися із Відня та інших міст Австро-Угорщини), інтер'єри українського (гуцульського) стилю, а також еклектичні інтер'єри.

У Львові в досліджуваний період проживали мешканці різних національностей – українці, поляки, вірмени, євреї та інші, які внесли свій вклад у мистецтво творення інтер'єрів у Львові. Поляки, наприклад, створили, базуючись на своїй національній традиції, закопянський стиль, євреї мали свій специфічний стиль виготовлення меблів, в якому використовували розписи для оздоби креденсів та шаф, українці мали гуцульський стиль, який характеризувався використанням гуцульської орнаментики на вишиваних виробах, подушках, занавісках на вікна та двері, та різьби на меблях, які виготовлялися часто у Косові, а потім привозилися до Львова для облаштунку інтер'єру.

Прикладом співпраці між косівським майстрами та нашими львівськими митцями може слугувати відома художниця Олена Кульчицька, яка також створювала проекти інтер'єрів.

Однак повернемося до характеристики житлового інтер'єру Львова в кін. XIX – на поч. XX ст. Серед основних приміщень у будь-якому помешканні є вітальня та спальні. Повертаючись до інтер'єру спальні у львівських помешканнях на поч. XX ст., можна прослідкувати звернення до фукціональності, комфортабельності та лаконічності, якого прагнули досягнути художники-дизайнери, проектуючи це приміщення.

Основними атрибутами спальні в цей період були ліжка, нічні столики, кілька крісел та малий столик. Основними завданнями, які ставилися для проектантів інтер'єрів спален, була зручність у побуті, відмова від зайвих декорацій, обстановка мала мати великі, гладкі й легкі до стирання поверхні, з мінімальною кількістю оббиття та прикрас. Однак інтер'єри не мали виглядати пустими і недовершеними, тому за допомогою кольорової гами, якій приділялося більше уваги, та загальної пластики розміщених меблів та інших аксесуарів, художниками-проектантами досягалося образності, вишуканості та неповторності створених ними інтер'єрів.

Серед інших приміщень, які були у львівських помешканнях у досліджуваний період і актуальні на сьогоднішній день, були дитяча кімната, кухня, лазничка, туалет та господарські кіимнати, а також комора (спіжарня).

Інтер'єр дитячої кімнати був лаконічним та максимально комфортабельним, для оздоби використовували кольорові картинки, іграшки та вазони з квітами.

Кухня та господарські приміщення були надзвичайно важливими приміщеннями, адже крім приготування їжі на кухні виконувалися й інші господарські роботи. Кухня у львівських помешканнях у 1920-30-их рр. була недостатніх розмірів, тому часто не всі необхідні меблі можна було в ній розмістити, переносячи їх у передпокої. Як правило, недостатніх розмірів господарські приміщення були у винайманих помешканнях, де за рахунок кухні, наприклад, старалися збільшити передні кімнати.

При проектуванні приватних будинків-вілл художники-дизайнери старалися збільшити площу господарської частини, в тому числі і кухні, адже саме там виконувалося прання, прасування, латання, чищення черевиків тощо.

Серед інших приміщень, які художники-проектанти мали продумати у приватному будинку були пивниця та стрих, які були призначені для зберігання речей, які не мали місця в помешканні.

Інколи в львівських житлових інтер'єрах початку XX ст. окремим приміщенням була скромно облаштована кімнатка для служби, однак вона не була широко розповсюдженою.

У приватних віллах більш заможних львівян кількість кімнат була більшою і в склад помешкання могли входити також кімнати для гостей, синів, дочок тощо[3].

У 1920-их рр. у львівському житловому інтер'єрі прослідковуються зміни форм, художники-дизайнери при проектуванні стали використовувати набагато менше декоративної орнаментальної оздоби, у меблях почали переважати прості лінії.

У цей період на теренах Галичини, а також у

[3] І.К. Наша хата // Нова Хата.– Львів, 1925.– Ч. 7.– С. 17.

всій Європі на зміну сецесії, яка ще у 1910 р. втратила свої позиції у мистецтві, прийшли нові стилі – конструктивізм, функціоналізм, а згодом від у 1925 р. – стиль Ар-Деко.

Загалом у цей період по всій Європі відкривалися фабрики, які поступово почали витісняти ручне виробництво, нові досягнення у промисловості відкривали нові можливості і перед художниками-дизайнерами, які проектували і виготовляли твори декоративно-ужиткового мистецтва.

Однак Перша світова війна мала свої негативні наслідки в Європі на всі сфери життя, на теренах Галичини також погіршилася економічна ситуація, що не могло не відбитися на мистецькому процесі.

У сферах мистецтва, архітектури і проектування все більш виразніше було видно, що давні традиції все менше мають відношення до сучасного світу.

Спроби пошуку нових напрямків в мистецтві XIX ст. були піддані критиці на поч. XX ст. Творці сецесії шукали нових декоративних мотивів, однак не врахували в повній мірі вимог до сучасного життя з точки зору функціонального, окрім того через свою перебільшену орнаментальну насиченість (особливо на початку зародження стилю) сецесійні твори мистецтва втратили свою популярність серед споживачів.

Історизм та еклектика також не задовольняли естетично-функціональних потреб на поч. XX ст. Еклектизм концентрувався на адаптації історичних декорацій на потреби сучасної реальності, що негативно позначилося на процесі розвитку інтер'єрного середовища. Об'єктом критики була також і тяжка перенасичена орнаментика XIX ст. (в вікторіанському та інших стилях), а також поверхневість творів декоративно-ужиткового мистецтва виготовлених у стилі історизму. Усі ці фактори сприяли пошуку і розвитку нового революційного стилю, який у 1920-их рр. набув популярності, а саме функціоналізму.

Характерним для цього стилю було переважання функціональних якостей, мистецькі твори (предмети інтер'єру, меблі в тому числі) мали бути не тільки естетичними, але і комфортабельними, відповідати ергономічним стандартам. Що стосується мистецько-естетичних характеристик, то можна прослідкувати використання прямих ліній та значне обмеження декоративної оздоби, або повністю її відсутність. У галузі проектування інтер'єрів позитивними якостями цього стилю була розробка принципу вільного плану, взаємопроникнення зовнішнього та внутрішнього простору.

Позитивним явищем кін. XIX – поч. XX ст. є, на нашу думку, пропагування українського народного мистецтва, його інтерпретація митцями і, як результат, формування українського стилю в житловому інтер'єрі.

Можна зробити висновок, що в період, коли Галичина і Львів в тому числі входили до складу Австро-Угорської імперії, художники старалися підносити до вершин своє національне, не знівелювалися з іноземними впливами, які поширювалися на наших теренах, згадаємо творчість Олени Кульчицької, Івана Левинського та інших визначних митців української культури, творчість яких була дотична до проектування житлових інтер'єрів Львова кін. XIX – поч. XX ст.

Разом з тим мусимо констатувати факт, що сучасний український житловий інтер'єр створюється без акцентування на невичерпні скарби української національної культури, які можуть бути джерельною базою для художників у всіх видах мистецтва, в тому числі і в мистецтві проектування житлового середовища. Українські орнаменти, які ми бачимо на численних вишиванках різних регіонів нашої країни, наприклад, можуть бути інтерпретовані, а їх мотиви використані у інтер'єрі житла, чи це при виготовленні авторських меблів (як робила в свій час О.Кульчицька), чи в килимах, гобеленах, картинах, стінних розписах, занавісках, дрібній скульптурній пластиці чи в інших елементах, з яких складається сучасний житловий інтер'єр.

Досить часто сучасний інтер'єр характеризується безстилевістю, переважанням еклектики та вбиранням елементів, запозичених з чужих (іноземних) культур.

Відмова від декорацій та перевага функціональності у львівських житлових інтер'єрах 1920-их рр. свідчить про появу на українські етнічних теренах нового стилю.

Статті



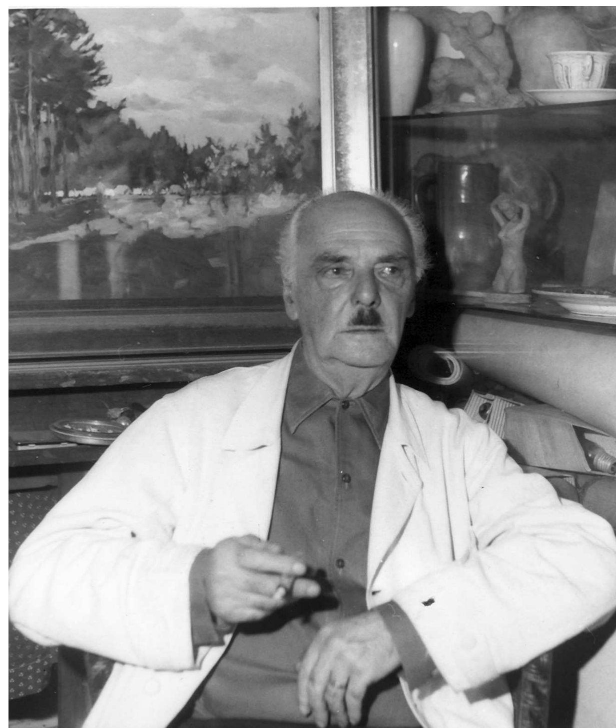
Оксана ТРІСКА

УКРАЇНСЬКІ МИТЦІ В ПРАЗІ – ПАВЛО ГРОМНИЦЬКИЙ
(біографічний нарис)

Oksana TRISKA. The Ukrainian Artists at Prague – Pavlo Hromnytsky (An Biographical Review).

У вирі бурхливих політичних змін на поч. XX ст. ламались долі людей, умови життя змушували до пошуку компромісів – еміграції, праці в підпіллі або ж до нехтування власними переконаннями та ідеалами. Після провалу українських визвольних змагань у 20-их рр. XX ст. велика частина української інтелігенції переїжджає до Праги. Там формується активне мистецьке середовище, сконцентроване навколо двох новостворених інституцій – Української Студії Пластичного Мистецтва (УСПМ), заснованої у 1923 р. та Музею Визвольної Боротьби України, відкритого у 1925 р. Студія забезпечувала високопрофесійну академічну освіту, організовувала щорічні виставки, гуртувала творчі особистості та сполучала міжвоєнні мистецькі тенденції Західної та Східної Європи. "В орбіту діяльності цих двох українських науково-культурних інституцій – Студії та Музею були втягнуті по суті всі інтелектуальні сили, еліта української громади у міжвоєнній Чехо-Словаччині"[1]. На жаль, багато діячів цього періоду до сьогодні залишаються маловідомими або забутими, серед них – масштабна постать митця Павла Громницького.

Моє перше знайомство з творами художника відбулося на Міжнародній науковій конференції, присвяченій 80-літтю заснування Української Студії Пластичного Мистецтва, в Празі у листопаді 2003 р. Одночасно проводилась виставка творів українських митців, віднайдених у 1998 р. в підвалах Національної бібліотеки ЧР. Серед них виявились три акварелі П.Громницького. Інформація, що прозвучала на конференції, проливала світло на особу автора та зацікавлювала незвичністю творчої долі. Його короткочасна (як тоді видавалось) вимушена еміграція з України трансформувалась у постійне проживання за кордоном. Митець понад п'ятдесят років мешкав у столиці Чехословаччини, весь час плідно працював і в повоєнний період (після 1945 р.) ніде не виставляв свої твори. Він помер у Празі в 1977 р. та похований на цвинтарі Мальвазинки. Місцезнаходження творчої спадщини художника залишалось невідомим, ніхто із пражан-українців не володів повною інформацією про славного земляка.



Павло Громницький. Фото 1960-их рр.

У 2005 р. пошуки слідів художника увінчались певним успіхом. Відбулося знайомство із небожем живописця – п. Новотним, який надзвичайно любив і розумів П.Громницького та зберігає подаровані йому картини. Ця коротка розвідка написана за його спогадами та доповнена інформацією, віднайденою в пресі.

Павло Громницький народився 15 грудня 1889 р. у с. Громниця на Харківщині в сім'ї заможного українського господаря-землевласника

[1] Пеленська О. Празька знахідка як знакова подія в європейському мистецькому просторі // Ukrajinske výtvarne umĕni v mezivalečnem Československu.– Praha, 2005.– S. 21.

Антона Громницького, який походив з козацької шляхти. У 1906 р. він закінчив школу у Катеринославі та, за бажанням родини, розпочав навчання на правничому факультеті спочатку в Харкові, потім у Петербурзі[2]. Переїзд до північної столиці пришвидшив початок мистецьких студій – у 1908 р. він вступає до Академії Мистецтв, де навчається у І.Рєпіна і М.Дубовського.

Очевидно, потяг до малярства пробудився у хлопця набагато раніше, тому що вже у шістнадцятирічному віці його мистецький талант запримітив В.Сєров, який заохочував юнака творити та давав початкові уроки. Але воєнні події 1914 р. вриваються в життя – Громницький змушений йти на фронт. "В 1916 р. малює терени для інжинірських цілей, як зв'язковий старшина 55 дивізії. В 1917 р. вступає як комендант сотні до "Чорних гайдамаків" під командою Волоха. Вкінці є комендантом богодухівського та охтирського повіту на Харківщині"[3].

Революція спалює всі мости у минуле – родина втрачає маєтки, суспільне становище. Все це, поряд із жорстокими враженнями від війни, штовхає художника до еміграції. У 1919 р. разом із частинами Української Галицької Армії Громницький прибуває до Чехословаччини та опиняється у чеському таборі інтернованих у Німецькому Яблонному (сьогодні Яблонец під Єщеді)[4]. Тут він займається культурно-просвітницькою діяльністю, що проводилась в таборі, та продовжує малювати.

На виставці, організованій у 1923 р. в таборі у Йозефові були виставлені твори Громницького (протягом 1921 р. українських полонених із Німецького Яблонного перемістили в містечко Йозефов).

У Празі художник контактує із давнім знайомим сім'ї – чеським професором Фердінандом Енгельмюллером, який допомагає йому приїхати до столиці та бере у свою мистецьку школу на навчання. Він призначає Громницького асистентом, а згодом і заступником. Після смерті професора відносини між викладачами змінюються та ускладнюються. Митець розуміє, що йому краще полишити посаду.

Саме в цей час у Празі активізується українське мистецьке середовище. Навколо новоствореної Української Студії Пластичного Мистецтва гуртуються творчі особистості – Д.Антонович, І.Кулець, І.Мозалевський, С.Мако. До лав студентів записуються молоді живописці, графіки, скульптори – серед них С.Наріжний згадує також Павла Громницького, але точні роки його навчання поки-що не встановлені[5].

У 1923 р. художник їде до мистецької Мекки – Парижа, де знайомиться з Матіссом та Пікассо. Певний час він навчається в А.Матісса, товариські відносини з яким згодом збереже впродовж всього життя[6], також багато подорожує – живе як риболов-маляр на Сицилії, відвідує Єгипет.

У 1925 р. в Парижі за допомогою Матісса та Пікассо Громницький організовує персональну виставку, яка приносить йому визнання – наприклад, Люксембурзький музей придбав роботу "Портрет дами"[7]. Художник знайомиться з норвезьким королем, кий "запросив його на працю до країни фйордів, де він полишив сотні пейзажів"[8]. Потім була Швейцарія... Митець дуже любив подорожувати, був невибагливим у побуті – єдине, до чого прагнув – це завжди мати засоби до малювання і творити[9].

На короткий час Громницький знову повертається до Праги, але його не залишає бажання попрацювати в Італії. Художник проявляє винахідливість – домовляється із знайомим власником галереї, що буде передавати йому картини, і поштою отримувати за них гроші. Але це не знадобилось, тому що за невисоку ціну його твори купували на місці.

Воєнне лихоліття та роки еміграції підірвали здоров'я Громницького, він змушений виїхати на лікування в Татри. З цього періоду походять

[2]Тарасевич-Ортинська А. Павло Громницький // Назустріч.– Львів, 15.09.1935.

[3]Там само.

[4]З розповіді В.Новотного, племінника П.Громницького, записаної 1 березня 2006 р. в Розтоках біля Праги.

[5]Наріжний С. Українська еміграція.– Прага, 1942.– С. 190.

[6]З розповіді племінника П.Громницького В.Новотного, записаної 1 березня 2006 в Розтоках біля Праги.

[7]Тарасевич-Ортинська А. Павло Громницький // Назустріч.– Львів, 1935.– 15 вересня.

[8]П.Громницькому вибило вісімдесят // Українське Слово.– Париж, 1970.– 11 січня.– С. 3.

[9]З розповіді В.Новотного, племінника П.Громницького, записаної 1 березня 2006 в Розтоках біля Праги.

татранські ландшафти, продані здебільшого на виставці в Парижі. Два з них були закуплені для санаторію Сонтаґа у м. Старий Смоковец на Словаччині. Пейзажі, створені у Карпатах в Ясені, згодом придбали для Парламенту Чехословаччини[10].

1920-ті рр. для художника – це період активної творчої праці, радісний час визнання та успіху. У 923 р. один із чеських критиків у статті "Татри очима українського мистця" пише: "Думаю, що татранські картини Громницького належать взагалі до найлучших мистецьких творів, інспірованих нашими горами. Вважаю за свій обов'язок звернути увагу нашого суспільства на мистця слов'янської крові, який так чутливо подивляв наші Татри"[11].

На поч. 1930-их рр. Громницький поселяється в столиці Чехословаччини на постійно, винаймаючи ательє на Бубенчі – будинок із садом.

У цей час художник знайомиться з Анною Новотною, і я випадкова зустріч змінює стиль його життя – через деякий час він одружується. Наречена була гарною молодою чешкою, на жаль без освіти, Громницький – високоерудований інтеліґент, прекрасно знав французьку, німецьку, чеську, частково італійську мови. У передвоєнній Празі входив у широке коло митців – був знайомий з тенором Яном Поспішілом, актором Струною, з Ольгою Шафлюговою, дружиною Карла Чапека, з якою мав близькі дружні стосунки. Його визнавали салонним художником, який належав до вищих кіл празької еліти.

На жаль, падіння та злети, успіх та забуття постійно супроводжували Громницького. Творчі особистості дуже залежні від настроїв суспільства, і якщо наступає криза, то це найбільш разюче відбивається на митцях. У передвоєнний час картини продавались щораз важче, деколи не вистачало коштів на елементарне існування. З'являється донечка Дарія – постійний об'єкт турботи та опіки батька, тому деколи картини доводилось продавати за безцінь.

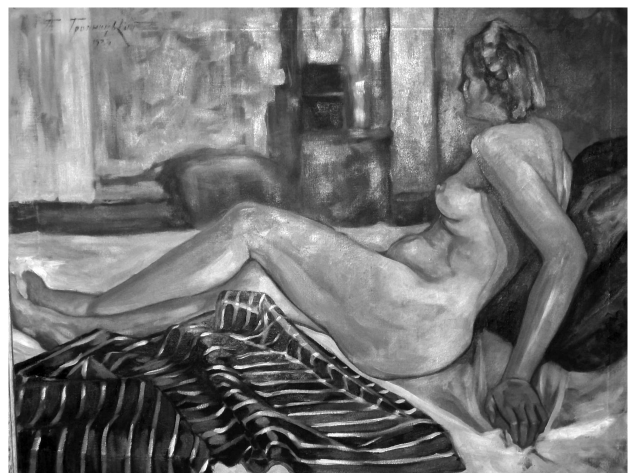
У роки Другої світової війни художник з родиною мешкав у Річанах біля Праги. Це гарна



Павло Громницький. Осінній пейзаж. Прага, 1931 р.



Павло Громницький. "Розп'ята Україна" (можливо "Пієта або з жертви сила"). 1932 р.



Павло Громницький. Оголена. 1939 р.

[10]Пеленська О. Український портрет на тлі Праги. Українське мистецьке середовище в міжвоєнній Чехо-Словаччині.– Нью-Йорк; Прага, 2005.– С. 141.

[11]Тарасевич-Ортинська А. Павло Громницький...



Павло Громницький. Портрет дружини з донькою. 1939 р.



Павло Громницький. Зимовий пейзаж. 1960-ті рр.



Павло Громницький. Квіти. 1966 р.

мальовнича місцевість неподалік столиці, з невисокими горами, сосновим рекреаційним лісом та далекими розлогими полями. Особу митця зауважили німецькі урядовці, він був змушений контактувати з ними, підтримувати товариські стосунки. В зв’язку з цим у 1945 р. сім’ї необхідно було швидко покинути містечко, щоб не потрапити до лав зрадників. Вони щезають з Річан, залишивши там все добро і знову переселяються до Праги, до рідного брата дружини. Так закінчився перший еміграційний період художника.

Коли радянські війська “визволили Чехію”, то оголосили про можливість повернення усіх категорій українців на Батьківщину. Громницький сам, без родини, вирішив поїхати в Україну. Цей факт у біографії художника суперечливий, його небіж твердить, що він від’їжджав за власним бажанням. До відправлення в Радянський Союз були приготовані вантажні вагони, в яких людей тримали декілька днів на запасній колії в Празі. Вацлав Новотни, на той час восьмилітній хлопець, неодноразово прибігав до поїзда і приносив речі, необхідні в дорозі. Одного дня він, як звичайно, прийшов, але потяг вже від’їхав.

Мистецтвознавець О.Пеленська стверджує, що художника арештували та вивезли насильно, хотіли розстріляти, як зрадника, привезли в клітці в його рідне село Громницю, і лише щасливий випадок (а власне, зустріч з дідусем, який впізнав Павіла Громницького і зумів переконати енкаведистів у його невинності) врятував від страти[12]. Цю версію перебування митця в Україні підтверджує у своїх спогадах і П.Мурашко[13]. Вона виглядає правдивіше, оскільки більшовики відстежували всіх українських емігрантів та намагались їх знищити.

Художник недовго перебував на Батьківщині,приблизно через рік повернувся до Праги, привіз звідти портрети солдатів та робітників. Повернувся Громницький з радянським громадянством, і про цей період свого життя розповідав по-різному. Невідомо, скільки справді часу він

[12]Пеленська О. Український портрет на тлі Праги. Українське мистецьке середовище в міжвоєнній Чехо-Словаччині.– Нью-Йорк; Прага, 2005.

[13]Мурашко П. Спогади про художника Павла Громницького // Ukrajinske výtvarne umĕni v mezivalečnem Československu.– Praha. 2005.– S. 308.

пробув в Україні (інші джерела подають дату повернення – 1952 р.)[14].

Митець отримав помешкання в Карліні, яке перед тим належало українському професорові Гонтару.

Невдовзі Дарія Громницька (донька) вийшла заміж та переїхала на проживання до Градця Кралового. Художник розійшовся з дружиною та почав сам вести господарство, знайшовши притулок у невеликій майстерні під дахом у Празі на вул. Велеславіновій.

У повоєнний період він переживав постійну фінансову скруту. Мав довготривалі претензії до чеської Спілки художників, з якою не знаходив порозуміння, і зокрема до її голови п. Отченашека. На той час вільні митці могли продавати свої роботи лише в магазинах цього об'єднання, але Громницький не йшов на компроміс та співпрацю і чинив на власний розсуд. Конфлікт поглибився, і у 1959 р. художник потрапив до тюрми на Панкраці за несплату податків від продажу творів. Через місяць його звільнили, але подія дуже гнітюче вплинула на митця. Довгий час він не міг малювати і відповідно не мав за що жити. Чеські колеги звинувачували Громницького в низькому художньому рівні картин, у непрофесійності. Тоді він звернувся до своїх давніх друзів К.Покорного та М.Швабінського, які написали лист в його захист, після чого становище дещо покращилось.

Екзистенційні труднощі не полишали митця – старшому віці він не отримував пенсії, залежав від випадкової уваги та допомоги знайомих. В 1960-их рр. йому все таки виділили до смішного мале пенсійне забезпечення – 90 корон.

В той час В.Новотни переїжджає до Праги та поселяється у своєї тітки, дружини Громницького. Небіж починає опікуватись родичем, їхні стосунки стають близькими, дружніми, молодий хлопець безкорисливо допомагає художнику – приносить вугілля, купує харчі, часом супроводжує у поїздках на етюди, уважно слухає нескінченні цікаві оповіді про творчі подорожі та знайомства.

В кін. 1960-их рр. у житті Громницького з'явилась особа, яка з часом стала йому близькою – п. Томанова, працівниця соціального забезпе-



Павло Громницький. Пейзаж. 1969 р.



Павло Громницький. Староместська площа в Празі. 1971 р.



П.Громницький на пленері на березі річки Лаборка у Словаччині. Фото 1963 р.).

[14]Пеленська О. Український портрет на тлі Праги...– С. 141.

чення, яка була зобов'язана дбати про самотнього митця. Це була молода енергійна жінка, яку художник асто портретував. Він працював постійно і дуже плідно, водночас також легко та щиро дарував свої твори тим, кого любив. За свідченням небожа, багато картин перейшло у власність п. Томанової.

Була ще одна людина, яка багато допомагала Громницькому в його останні десять років життя. Це п. Долечек (Старший), власник великого сімейного човна на Лібенському острові в Празі, завжди готового для поїздок митця на пленери. Долечек – неординарна особистість, мрійник-кораблебудівник-конструктор, що в тісному празькому подвір'ї висотного будинку збудував човен. Цікавою подією для міста було його транспортування до Влтави – після чого сім'я проводила на річці багато вільного часу. Вони брали з собою художника з його незмінною скринькою для малювання (розм. 50 x 60), тому всі пленерні етюди здебільшого цього формату, зупинялись в мальовничих місцях, і Громницький натхненно творив. Після двох годин роботи потребував відпочинку, йшов у каюту відпочити, а тоді повертався до роботи.

Знайомство з п. Долечком (Молодшим), який знав Громницького (разом з братом, на прохання свого батька, носили йому вугілля до майстерні) дало змогу зібрати ці відомості про життя українського майстра.

Художник приятелював з Павлом Мурашком, який контактував із товариством українців (русинів) у Мезілаборцях (Східна Словаччина) і запропонував їм запросити живописця на пленер. У 1963 р. митець гостював у громади місяць, створивши численні етюди. Збереглася фотографія – Громницький на пленері в Словаччині – усміхнений та задоволений за мольбертом на березі мальовничої річки Лаборки. Він подарував музею численні пейзажі, а також тематичну роботу "Яношік та його побратими". В старшому віці художник вже сам не подорожував – два тижні з ним провів П.Мурашко, а решту часу В.Новотни. Із цієї поїздки зберігся лист, написаний до небожа.

Павло Громницький – вічно молодий, закоханий у природу пейзажист. Власне, ще на паризькій виставці у 923 р. художник отримав визнання насамперед за пейзажі, в яких бачимо "свідоме зусилля на внутрішню психологічну документацію краси, а в його багатім на барви зображенні терену доцільне змагання, щоб тісно зблизити малярський хист із музичним чуттям. Оці два домінантні елементи – психологічний та музичний подають собі руку у всіх малюнках Громницького"[15]. Необхідним елементом буття було для нього вивчення природи, ця пристрасть супроводжувала його впродовж всього життя. Громницький – живописець, який невтомно вивчав гру світла і тіней, зміни барв у відтворенні простору.

В роки навчання у Петербурзі художник проявив себе як яскравий портретист. Його робота – "Портрет княгині Орлової", створена до 1914 р., знаходиться у Третьяковській галереї, "Портрет дами" – у Люксембурзькому музеї в Парижі, "Автопортрет" – у збірці архітектора Кона в Празі, "Портрет професора Горбачевського" 1935 р.[16] був виконаний на замовлення Українського Лікарського Товариства у Львові. Дві праці, створені в період до Другої світової війни – портрет дружини "Оголена" (1939 р.) та "На узліссі – портрет дружини з дочкою" (1939 р.) знаходяться у власності В.Новотного.

Митець товаришував з Олександром Олесем. Два портрети, зроблені ще за життя поета, Громницький у 1967 р. переслав у дар Спілці письменників Радянської України. Перший – рисунок олівцем, датований 1941 р., другий зроблений у лікарні за иждень до смерті поета (15 липня 1944) – ескіз, виконаний олійними фарбами.

В 1960-их рр. художник створив численні портрети п. Томанової (місцезнаходження робіт невідоме, їх можна бачити на двох фотографіях в інтер'єрі майстерні). На замовлення М.Горової-Мишанич він виконує портрети Тараса Шевченка та Івана Франка, а також зображення замовниці в повний зріст в українському народному одязі (ці роботи та ще п'ять пейзажів подаровані нею для Національного музею в Києві).

Працював Громницький і в жанрі натюрморту. "Натюрморт із штучними квітами" у 1935 р. мала на меті купити "парижська модерна галерея"[17], але на той час переговори не завершились

[15]Тарасевич-Ортинська А. Павло Громницький...

[16]Там само.

[17]Там само.

і картина знаходилась у майстерні митця. Серед віднайдених у 2005 р. творів – шість натюрмортів, серед яких одна рання робота вирізняється стилістично – "Натюрморт з нарцизами".

Здавалось би, довгі оки навчання та перебування в Європі мали би вплинути на мистецький світогляд художника, але він виявився стійким до розмаїття течій у модерному живописі. Несподіванкою стало незвичне живописне полотно – декоративна композиція в одному з антикварних магазинів Праги, датована 1932 р. за підписом Громницького, яка, здавалось, не могла належати його авторству. Умовно назвемо цю працю "Розп'ята Україна".

У 1930-их рр. українська громада в Празі була поінформована про трагедію голодомору, можливо це була рефлексія Громницького на події в Україні.

Відкриттям стали фотографії 1970-их рр., зроблені В.Новотним у майстерні художника, на стінах якої представлені декоративні композиції, виконані під впливом кубізму. Але остаточне підтвердження здогадів знайшлося у статті сучасниці Громницького А.Тарасевич-Ортинської, написаної у 1935 р. Вона зазначає: "З композицій цікаві особливо для нас дві, що постали під впливом революційних переживань в Україні. 1. "Пієта, або з жертви сила". Це Україна з обличчям Богоматері, а довкола неї як візія замучені її сини (власність мистця). 2. "Чека в Україні"; масова композиція (власність мін. радн. Плоцека)"[18].

Можна припустити, що перша робота і є тією (або однією із версій), що знаходилась у продажу, оскільки її лейтмотив найбільше асоціюється із символічним зображенням України в образі Богородиці.

Нововідкриті у 2005 р. твори митця вносять корективи у аспект бачення Громницького-живописця, адже тепер можна сміливо стверджувати про дві творчі сутності художника. Перша побудована на постійному вивченні і відтворенні натури, переданої крізь власне світосприйняття, друга базується на символічно-алегоричному розумінні подій, з підпорядкуванням площини насамперед ідейному та емоційному вирішенню, переданому засобами геометрично спрощених форм.

Громницький – митець-пражанин, який любив Прагу, зображав різні її мальовничі куточки та величні панорами. "Моєю цьоголітньою програмою я поставив собі намалювати 25 картин, як данину моєї любові до цього міста"[19], – так він ділився своїми планами з кореспондентом паризької газети "Українське Слово" в день свого сімдесятиліття.

Українці тогочасної еміграції часто дорікали йому за іґнорування української історії, звичаїв, за відсутність патріотизму, і в результаті за втрату національної специфіки. Вони очікували від нього "ще ряд образів безсумнівної українськості... Тоді ще за свого повноцінного життя він займе місце серед клясиків української малярської штуки: Самокиша, Їжакевича, Васильківського, О. та М.Мурашків"[20].

Митець прожив довге творче життя, невпинно працюючи та створивши сотні творів. Він часто стверджував: "Малювати, це для мене жити"[21]. Мав щире бажання подарувати 50 своїх творів до Києва та 50 до української Канади, але, на жаль, не знайшлося установи, яка б захотіла їх прийняти.

Сьогодні місцезнаходження творчої падщини художника здебільшого невідоме. Живописні полотна П.Громницького розпорошені по приватних збірках Чехії, Франції, Норвегії, Канади, невелика колекція зберігається в Музеї українсько-руської культури у Свиднику (Словаччина) та дев'ять робіт, подаровані Марією Горовою-Мишанич з Праги (2001 р.), знаходяться у Національному музеї в Києві.

Образ Громницького – митця-українця – несе у собі багато невідомого та загадкового. Завданням майбутнього є розкрити та проаналізувати його мистецьку багатогранність для формування цілісної уяви про цю могутню постать. Історія українського мистецтва XX ст. обминула, на жаль, багато визначних особистостей, творчість яких залишалась поза увагою критиків. До них належить і харків'янин Павло Громницький.

---

[18]Там само.

[19]П.Громницькому вибило вісімдесят...– С. 3.

[20]Там само.

[21]П.Громницькому вибило вісімдесят // Українське слово.– Париж, 11.01.1970.– С. 3.

Статті



Наталія КУЧЕРЕНКО

САКРАЛЬНА ТЕМАТИКА В ТВОРЧОСТІ НИКИФОРА-ЕПІФАНІЯ ДРОВНЯКА

Natalia KUCHERENKO. On Sacral Themes In Nikifor-Epifaniusz Drowniak’s Creativity.

Творчість Никифора-Епіфанія Дровняка – це одне з найяскравіших явищ у мистецтві “примітиву” чи “наївному” мистецтві XX ст. Його ім’я знаходимо в багатьох статтях, поетичних і прозових творах, документальному і художньому кінофільмах, довідкових виданнях, зокрема в ґрунтовній “Історії українського мистецтва”[1] та фундаментальній англомовній “Світовій енциклопедії наївного мистецтва”, виданій у Лондоні в 1984 р.[2]. Сакральна тематика, унікальні лемківські храми, мотиви східнохристиянської обрядовості, зображення українського духовенства – одна з важливіших сюжетно-тематичних ліній у творчості цього митця.

Лемки надзвичайно побожні, для них святі сходили з образі́в, жили звичайним життям і все бачили. Атмосфера церкви, спільної молитви не могла не надихати маленького Епіфанія. Він часто ходив з матір’ю до церкви. Чудові зразки українського сакрального мистецтва, пишні іконостаси лемківських церков дуже вплинули на його дитячу уяву і наштовхували на відображення.

Це був єдиноможливий для нього контакт з мистецтвом, підсилений усвідомленням того, що, гіпотетично, автором їх міг бути і його батько. Враження переплавилися у мистецькі образи. В Никифорові виникає внутрішня потреба творення свого власного світу, суб’єктивованого світосприйняття великої загадки життя, своєї релігії, відмінної від християнського канону.

Створюючи свій особливий стиль, він малює святих, які нагадують народні типажі. Іноді обличчям православних святих він надає і власних портретних рис, а потім ще й пише для ясності: “Никифор – біскуп”, “Найсвятіший Никифор” і тому подібне.

Під час зустрічі з мандрівними українськими іконописцями Епіфаній Дровняк отримав перші професійні навики. Одні з перших робіт майстра, що збереглися, є ті, що знаходяться в Національному музеї в Познані, ще далекі від ідеалу проби-копії святих з ікон греко-католицьких лемківських церков з написами кирилицею. Ці образки святих були платою Никифора господарям за притулок та харчування[3].

Християнство східного обряду, сформоване на віковічних традиціях українського народу, було основою та підмурком етичних та естетичних засад художнього мислення та філософського ставлення до навколишнього світу і втілення до творчих виявів, найвищих злетів сміливої творчої думки та майстерності виконання.

Шлях Никифора-Епіфанія Дровняка до живопису ішов через церкву, через освоєння традицій українського іконопису. Його сакральне малярство, яке він студіював у церкві, так само, як творчість давніх лемківських іконописців, було способом вираження його глибокої та щирої віри. Дослідник Анджей Банах в одній із перших своїх книг про Никифора “Пам’ятка з Криниці”[4] у розділі “Найбільший вплив: малярство руських ікон” звернув на це увагу.

Синтеза Заходу зі Сходом, зв’язок двох культур створили оригінальні й самобутні твори мистецтва. Епіфаній Дровняк був людиною релігійною і від наймолодших літ ходив до церкви. Наслідування формальних церковних прикладів, здогадується Банах, було для нього не тільки питанням полегшення праці, але, перед усім, іншим пошаною до церкви. Отож, коли Никифор хотів хвалити Бога, то робив це таким способом, який побачив на стіні церкви. Ще одним доказом цього є його більшого формату розбудовані, багатотематичні композиції 1920-их рр., які, неначе іконостас, розвивають релігійний сюжет.

А у розділі “Від примітиву до візантійського

---

[1] Історія українського мистецтва: В шести томах.– Т. 5.– К., 1967.– С. 409.

[2] Див.: Сидор О. Никифор-Епіфаній Дровняк. Відкриття і відкривачі // Пам’ятки України: історія та культура.– Львів, 1995.– № 3.– С. 159-161.

[3] Kowalczewski A. Jaśnie pan Nikifor.– Lódź, 2005.– S. 10.

[4] Banach A. Pamiętka z Krynicy.– Kraków, 1959.



Іл. 1. Никифор-Епіфаній Дровняк. Священик. 1935–40 рр. Пап., акв. 25 х 19 см. Музей у Новому Санчі та його відділ — Музей Никифора в м. Криниця (Польща).



Іл. 2. Никифор-Епіфаній Дровняк. Христос. 1960-ті рр. Пап., кол. крейда. 22 х 15 см. Місцезнаходження невідоме.



Іл. 3. Никифор-Епіфаній Дровняк. Святі. 1945–50 рр. Пап., акв. 13 х 25 см. Музей у Новому Санчі та його відділ — Музей Никифора в м .Криниця (Польща).



Іл. 4. Никифор-Епіфаній Дровняк. Святий перед вежею. 1960-ті рр. Пап., акв. 21 х 15 см. Музей у Новому Санчі та його відділ — Музей Никифора в м. Криниця (Польща).



Іл. 5. Никифор-Епіфаній Дровняк. Святий, 1950-ті рр. Пап., акв. Приватна збірка Михайла Марковича (Німеччина).



Іл. 6. Никифор-Епіфаній Дровняк. Св. Анна у хмарині над костелом. 1950-ті рр. Пап., акв. 21 x 15 см. Музей у Новому Санчі та його відділ — Музей Никифора в м. Криниця (Польща).

мистецтва" автор підкреслює площинність і двовимірність акварелей Никифора сакрального змісту, що є прикладами впливу візантійського та українського православного мистецтва. В Никифора тло, як помічає А.Банах, важливіше від простору, воно – дно уявних таємниць. На цьому тлі Епіфаній Дровняк не дбає про пропорції – величина постатей вільна від лінійної перспективи, залежна від їх значення, а їхня ритміка виділяє важливіші речі від менш важливих. Як і в візантійському мистецтві, Никифор охоче застосовує повторення. Він цілеспрямовано повторює силуети, постаті, жести[5]. Український іконопис, починаючи з найдавніших пам'яток, що дійшли до нашого часу, привертає увагу поєднанням високого рівня професійного виконання і яскраво вираженими рисами народного трактування художнього образу. Таке живе пульсування народної течії надавало українському сакральному малярству світського, дуже людяного і демократичного звучання, наближало його до повсякденного життя людей. Через те сакральне втрачало свою сувору ієрархічну винятковість і набувало якоїсь особливої щиросердечної теплоти, свіжості, і зворушливої безпосередності.

У цьому зв'язку слушним буде навести спостереження одного із співавторів вступної статті до каталогу виставки галицького примітиву 1939 р. у Львові – художника М.Федюка. "Примітив – писав він, – виступає, як правило, у перехідній добі між двома стилями. Таким чином, примітив є епігоном або ж предтечею нового мистецького світогляду, причому й границі між примітивною творчістю і повним стилем нерідко дуже пливкі...

Всякий стиль – це окремий світ почувань, думок і поглядів і зв'язаного з ними вислову засобів, формальних і технічних. Це зіграний оркестр, який ідеально ілюструє пафос доби. Примітив – це скромні, несміливі або призабуті акорди, в обох випадках – відмінні, різні, та разом з тим ми рідко зустрінемо в творах визнаного великого мистецтва індивідуальних майстрів пензля й долота, такий великий вклад свіжості й безпосередності, невимушені підкреслення – акценти, несподівані поєднання, як у багатьох примітивах. Первісний природний ріст творчих спонук – це щось безконечно важливіше в зародженні мистецької думки, ніж ерудиція"[6]. Роздумуючи про феномен примітиву в українському мистецтві Іларіон Свєнціцький пише: "Ближчий розгляд суті мистецької творчості самого народного митця виявляє, що між єством його творчості і суттю творчості великого світового мистецтва немає різниць в якості або кількості виявленого почування і пафосу, – вони або є близько споріднені якраз єдиною можливою для них формою вияву своїх почувань і думок...

В образах народного митця краски дійсно грають, сяють, хапають за очі, проте ніколи не разять своєю сирістю і не мучать одноманітною площинністю"[7].

У образах святих Никифор-Епіфаній Дровняк дотримується традиційних іконописних норм Української Греко-Католицької Церкви. Це стосується іконографічних канонів, композиційних вирішень та стилістики. При цьому він у більшості своїй надає своїм сакральним композиціям більш спрощеного вигляду, вдаючись до зміщення пропорцій у бік їх скорочення, а то й деформації. Ще однією з рис, яка притаманна його творам, є тяжіння до посилення декоративних елементів. Він залюбки вводить орнаментальні мотиви як оздоблення одягу, здебільшого у вигляді лінійно-орнаментальних візерунків, виконаних білою, чорною або червоною фарбами [іл. 1, 3]

Никифор-Епіфаній Дровняк, своїм розумінням змісту, знаходить свою індивідуальну пластичнообразну доступну мову, позбавлену ірреальної символіки, спрощує канонічну іконографію, надає своїм творам земного характеру. З образами популярних святих у народній уяві пов'язувалася ідея заступництва, добра і справедливості.

Колорит ікон насичений. У ньому поєднані приглушені сині, густа зелень синюватого відтінку, насичені вохристо-коричневі тони, приглушений червоний.

Арсенал зображальних засобів мінімальний: графічна лінія, обмежена палітра локальних кольорів. Визначальним засобом творення образу є лінія, якою майстер володів досконало. Лінійним контуром окреслював силует постаті, риси обличчя, виявляв найхарактерніше без зайвих дрібниць.

[5] Певний Б. Майстри нашого мистецтва: Роздуми про мистців та мистецтво.– Нью-Йорк; К., 2005.– С. 51.

[6] Цит. за: Свенціцька В., Откович В. Українське народне мистецтво XIII-XX ст.– К., 1991.– С. 13-33.

[7] Там само.– С. 33.

Органічно поєдналися реальне з ірреальним, земне і фантастичне, наївна уява мрійника. Риси обличчя зображених святих нагадують типажі криницьких лемків. Добрий, проникливий погляд очей. Богородиця, хоч і має пишні шати і корону на голові, схожа на земну жінку – матір [іл. 3]

Цікавою є велика група ікон, що вирізняються новаторським трактуванням образів святих на фоні реалістичного архітектурного пейзажу у вигляді гірської панорами з хвилястими хребтами та рядами смерічок на них – на дальнім плані. На ближньому плані – образ святого перед храмом. Типовим прикладом є акварелі "Святий перед вежею" [іл. 4], "Свята Анна у хмарині над храмом" [іл. 6] 1950-их рр., де зображена свята, що стоїть на білій хмарині над сільським храмом серед типового пейзажу Бескид. Ці твори вражають своєю цілісністю та експресивністю.

Абсолютно унікальною роботою є "Молитовник". В юності Епіфаній Дровняк не міг собі дозволити на релігійну літературу. Він не хотів відрізнятися від інших віруючих, які мали молитовники, він просто собі його намалював. "Біблія Никифора" має 86 сторінок, скрупульозно намальовані сцени: то в небі, то на землі, то в раю, в святинях. Приймають в них участь релігійні особи, постаті святих.

Никифор-Епіфаній Дровняк, переносячи свою фантазію, свою уяву, свій внутрішній світ на папір набирав певності, ким він є в уявному світі: великим художником, слугою Божим, якому дана могутність творця. Він намалював сотні творів, в яких виражав свою віру в справедливість і в виняткову долю художника. Відображав реальність у своєму розумінні, показував не те, що є, а те що повинно бути. "Для чого малюєш?", – запитували його, "Щоб люди бачили, яке є Небо і яке Пекло. Щоб знали..."[1].

Із вищевикладеного можемо зробити висновок, що Никифор-Епіфаній Дровняк, як художник, що виріс на традиційній візантійській іконографії, склався як творча особистість, освоївши стародавні традиції українського сакрального живопису. А образи святих були значною частиною його творчого доробку від перших кроків в мистецтві до останніх днів життя.

[1]Jackowski A. Świat Nikifora.-Gdańsk, 2005.– S. 96.

Статті



Христина БЕРЕГОВСЬКА

СИМБІОЗ СТИЛІСТИЧНИХ ЗМІН ТА НАПРЯМКІВ В ЖИВОПИСНІЙ СПАДЩИНІ ЙОАНИ НИЖНИК-ВИННИКІВ

Chrystyna BEREHOVSKA. On Symbiotics of Stylistic Successions and Trends in Painted Heritage by Joanna Nyzhnyk-Vynnykiv.

Йоанна Нижник-Винників – екстравертна львівська художниця, учениця О.Новаківського, яка брала активну участь у культурно-мистецькому житті Львова, виставляла свої роботи на різноманітних художніх виставках, в зв'язку з політичним режимом змушена була покинути Україну.

Життя і творчість Йоанни Нижник хронологічно можна поділити на три періоди: український, німецький і французький, кожен з яких інтермедійно задавав свій креативний тон в мистецтві. Тільки розглядаючи її творчість через ці три умовні проекції, можна повністю охопити всю широту та багатогранність художниці у царині малярства, кераміки та килимарства.

Головну магістраль в плюралістичному творчому кулуарі Йоанни Нижник-Винників займав живопис. Малярська творчість мисткині – це різноспектральна гама мистецьких тенденцій, змін та напрямків, які в різному відсотковому співвідношенні знайшли своє відображення у портретах, пейзажах та натюрмортах. Художниця жодного разу не віддавала себе в полон якомусь одному конкретному стилю. Вона ним захоплювалась, однак, проаналізувавши, відбирала найкраще та інтерпретуючи втілювала у власній творчості. Ще зовсім молода малярка прагнула віднайти власний шлях мистецької творчості, сформувати характерний, харизматичний почерк, який передавав би її особистість та нею змодельований фантазійний світ.

Йоанна Нижник-Винників впродовж усього життя неодноразово підпадала під впливи могут-

Органічно поєдналися реальне з ірреальним, земне і фантастичне, наївна уява мрійника. Риси обличчя зображених святих нагадують типажі криницьких лемків. Добрий, проникливий погляд очей. Богородиця, хоч і має пишні шати і корону на голові, схожа на земну жінку – матір [іл. 3]

Цікавою є велика група ікон, що вирізняються новаторським трактуванням образів святих на фоні реалістичного архітектурного пейзажу у вигляді гірської панорами з хвилястими хребтами та рядами смерічок на них – на дальнім плані. На ближньому плані – образ святого перед храмом. Типовим прикладом є акварелі "Святий перед вежею" [іл. 4], "Свята Анна у хмарині над храмом" [іл. 6] 1950-их рр., де зображена свята, що стоїть на білій хмарині над сільським храмом серед типового пейзажу Бескид. Ці твори вражають своєю цілісністю та експресивністю.

Абсолютно унікальною роботою є "Молитовник". В юності Епіфаній Дровняк не міг собі дозволити на релігійну літературу. Він не хотів відрізнятися від інших віруючих, які мали молитовники, він просто собі його намалював. "Біблія Никифора" має 86 сторінок, скрупульозно намальовані сцени: то в небі, то на землі, то в раю, в святинях. Приймають в них участь релігійні особи, постаті святих.

Никифор-Епіфаній Дровняк, переносячи свою фантазію, свою уяву, свій внутрішній світ на папір набирав певності, ким він є в уявному світі: великим художником, слугою Божим, якому дана могутність творця. Він намалював сотні творів, в яких виражав свою віру в справедливість і в виняткову долю художника. Відображав реальність у своєму розумінні, показував не те, що є, а те що повинно бути. "Для чого малюєш?", – запитували його, "Щоб люди бачили, яке є Небо і яке Пекло. Щоб знали..."[1].

Із вищевикладеного можемо зробити висновок, що Никифор-Епіфаній Дровняк, як художник, що виріс на традиційній візантійській іконографії, склався як творча особистість, освоївши стародавні традиції українського сакрального живопису. А образи святих були значною частиною його творчого доробку від перших кроків в мистецтві до останніх днів життя.

[1]Jackowski A. Świat Nikifora.-Gdańsk, 2005.– S. 96.

Статті



Христина БЕРЕГОВСЬКА

СИМБІОЗ СТИЛІСТИЧНИХ ЗМІН ТА НАПРЯМКІВ В ЖИВОПИСНІЙ СПАДЩИНІ ЙОАНИ НИЖНИК-ВИННИКІВ

Chrystyna BEREHOVSKA. On Symbiotics of Stylistic Successions and Trends in Painted Heritage by Joanna Nyzhnyk-Vynnykiv.

Йоанна Нижник-Винників – екстравертна львівська художниця, учениця О.Новаківського, яка брала активну участь у культурно-мистецькому житті Львова, виставляла свої роботи на різноманітних художніх виставках, в зв'язку з політичним режимом змушена була покинути Україну.

Життя і творчість Йоанни Нижник хронологічно можна поділити на три періоди: український, німецький і французький, кожен з яких інтермедійно задавав свій креативний тон в мистецтві. Тільки розглядаючи її творчість через ці три умовні проекції, можна повністю охопити всю широту та багатогранність художниці у царині малярства, кераміки та килимарства.

Головну магістраль в плюралістичному творчому кулуарі Йоанни Нижник-Винників займав живопис. Малярська творчість мисткині – це різноспектральна гама мистецьких тенденцій, змін та напрямків, які в різному відсотковому співвідношенні знайшли своє відображення у портретах, пейзажах та натюрмортах. Художниця жодного разу не віддавала себе в полон якомусь одному конкретному стилю. Вона ним захоплювалась, однак, проаналізувавши, відбирала найкраще та інтерпретуючи втілювала у власній творчості. Ще зовсім молода малярка прагнула віднайти власний шлях мистецької творчості, сформувати характерний, харизматичний почерк, який передавав би її особистість та нею змодельований фантазійний світ.

Йоанна Нижник-Винників впродовж усього життя неодноразово підпадала під впливи могут-

ніх персоналій, в яких її вражала глибока непорушність морально-естетичних ідеалів творчості та високоформатний вишуканий художній смак. Спочатку це був Олекса Новаківський – вчитель "початкової школи життя", який сформував творче мислення, навчив жити, любити і співпереживати мистецтвом. Саме він ознайомив мисткиню з класичним ренесансним стилем, з ідеями символізму, імпресіонізму та експресіоністичними традиціями. В їхній ідейний зміст художниця вже самостійно пірнала, натрапляючи на мистецькі "перлини", які їй були найближчими духовно[1].

Під час навчання у школі Олекси Новаківського, подорожуючи Карпатським краєм, малярка відкрила для себе всю красу українського народного мистецтва. Національні традиції колористичного потрактування в живописі мисткині ґрунтувалися на гармонійному поєднанні чистих локальних барв української народної ікони, які вражали дзвінкістю і глибиною внутрішнього вирішення. Художниця цю запрограмовану, викристалізовану ідеалістичну композиційно-колористичну модель пронесла через усю творчість. Вона часто її видозмінювала відповідно до різноманітних стилістичних західноєвропейських "норм і стандартів". Проте, колір завжди залишався тією рідною родзинкою, яка зігрівала душу і вражала самобутністю іноземного глядача[2].

Навчаючись у школі Олекси Новаківського в переломному для нього періоді, коли він переходив від символізму до експресіонізму, Йоанна Нижник засвоїла перші ази експресіоністичної теорії.

Експресіонізм застосовував старі формальні засоби, але суб'єктивно деформував їх, психологічно поглиблюючи. Експресіонізм передавав за допомогою реальних об'єктів внутрішню суть митця. Зовнішність – тільки необхідний поштовх до суб'єктивного "розряду" душі художника.

Звернення вчителя до авангардних позицій мистецтва мало помітний вплив на творчість його учнів, які були дуже чутливими до різноманітних стильових змін. Сам О.Новаківський був не в захваті від перестанов на "рейки нового мистецтва" у творчості своїх учнів. Він популяризував "класичні норми", навіть звернення до експресіоністичної манери було подане у видозміненому "класичному дусі"[3].

Йоанна Нижник-Винників до експресіоністичної манери звернулася дещо пізніше, коли вже вийшла з-під крила свого учителя. Експресіоністична риса письма помітна в портретах німецького періоду, який припадає на час перебування художниці у німецьких таборах для переміщених осіб. Цей період – один з найважчих у її житті. Вона тяжко і болісно переживає втрату чоловіка, розлуку з Батьківщиною і невизначеність власної долі. Початок скитання по світі внесло значний слід у творчість малярки, зокрема, відбилося у портретах.

У цей період художниця створює портрети випадкових знайомих і незнайомих людей. Це, переважно, портрети без уваги до емоційного психологізму, позбавлені якостей впевненості і непорушності, як це було характерно для її ранніх портретів. Образи байдужі, позбавлені сили і наснаги боротися – вони засмучені і невизначені, як і сама мисткиня.

Риси експресіонізму у портретах німецького періоду художниця передає за допомогою широкого експресивного мазка, яким енергійно закручує композицію. Віддає перевагу кольоровим контрастам. Незважаючи на експресивність зовнішнього виразу внутрішній стан портретованих глибоко знищений. Герої беззахисні, налякані страхіттями війни, без зовнішньої підтримки. Експресіоністичний внутрішній психологізм твору підсилює непорушну і байдужу зовнішню оболонку персонажа.

До серії портретів німецького періоду творчості належить "Портрет трьох друзів", з якими Йоанна Нижник-Винників перебувала у німецьких таборах. У цій роботі автор портретні зображення вводить в жанрову композицію. Портретованих розташовує за одним столом. Додатково вводить в композицію елементи натюрморту, які створюють відчуття застиглості та німого плину часу. На задньому плані художниця додає елемент перспективи – відкритого простору, що є символом надії на краще майбутнє. Ззовні, портретовані не-

[1]Кейван І. Українські мистці поза Батьківщиною.– Едмонтон; Монреаль, 1996.– С. 226.

[2]Попович В. Малярство Йоанни Нижник-Винників. Свідоцтво доби // Йоанна Нижник-Винників / За ред. В.Вовк, Е.Круба, К.Штуль, Ю.Кульчицького.– Париж, 1992.– С. 14-17.

[3]Осінчук М. Нова мистецька дійсність // Мистецтво.– Львів: АНУМ, 1932.– № 1.– С. 5-10.

схожі, а внутрішній стан їхньої душі кипить одним вогнем (іл. 1).

У портретах німецького періоду відчувається втрата зв'язку між моделлю і художницею. Натурники – ніби і не натурники, немов вигадані герої з її життя. Вони відчужені, живуть своїм закритим життям, їх нічого не пов'язує з малляркою. В портреті "Замріяна дівчинка" художниця садить "молоду леді" у розкішне крісло, підкреслюючи її важливість і самостійність. Крісло в композиції виконує роль декоративного елемента підсиленого локальним яскраво-жовтим кольором, який створює враження позолоти і додає пишності. Крісло виконує роль домінуючого елемента, який затьмарює справжнє внутрішньо-емоційне втілення молодої дівчинки (іл. 2).

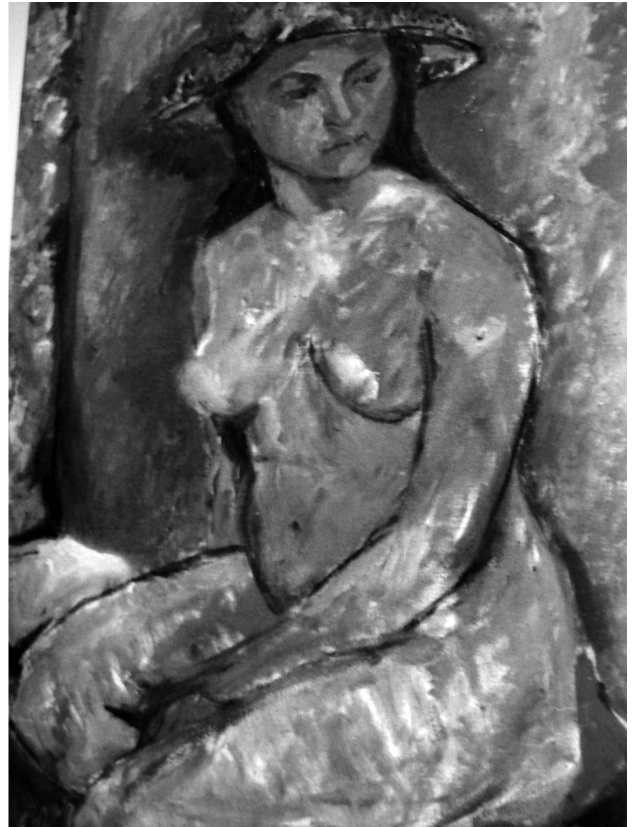
Тогочасні портрети характеризуються монолітністю і монументальністю форм, образ поданий узагальнено і цілісно без подрібнення на деталі. Особистість ніби втрачає свою незалежність і вольові якості, стає самотньою і беззахисною. Витонченість, тендітність і вразливість не дають змоги утвердитися, зникає відчуття надії на краще майбутнє. Персонажі відірвані від свого коріння, від свого пристанища, вони не в змозі відшукати самих себе – загубилися.

У зіставленні особа і середовище – середовище поступово починає набирати ролі першості, стає домінуючим в композиції. Середовище впливає на особистість, а не особистість на середовище. Простір навколо портретованого збагачується додатковими елементами, які підсилюють внутрішній образ моделі.

Людську неповторність малярка бачить не в яскравому індивідуалізмі фізичних якостей, а у відтінках внутрішнього світу героїв, сприймаючи ці відтінки в цілісності. Художниця всі відомості про портретованого втілює у зображенні його "я" (в манерах себе поводити, в жестах).

Західноєвропейська експресіоністична манера передбачала цілий спектр контрастів в усьому: в кольорі, в формі, в почуттях та емоціях, які досягала за допомогою широких мазків локальних конкретних кольорів. Віддавала перевагу чіткій світло-тіневій градації. Основна мета – передати внутрішні переживання портретованих героїв та оточуючого середовища, яке не менш підсилене емоційно-динамічним станом.

Переосмисливши характерні ознаки західноєв-



Іл. 1. Іванна Нижник-Винників. Акт. 1972. Полотно, олія.



Іл. 2. Іванна Нижник-Винників. Портрет пані Клер. 1957. Полотно, олія.

ропейської експресіоністичної тенденції, ознайомившись з творчістю художників, які в "чистому вигляді" продукували їх у своїй творчості, мисткиня, профільтрувавши основні канони цього напрямку, виокремила для себе два правила: експресивний мазок локальних фарб з певною схематизацією внутрішнього і зовнішнього емоційного світу героїв та середовища. Експресіоністичну манеру малярка викристалізовувала та видозмінювала через призму художнього смаку, творчої манери та власної свідомості.

В паризькому періоді життя і творчості малярки безпосередній вплив на мистецький смак і художню манеру справляли це О.Грищенко та В.Хмелюк. Художниця почерпнула з їхнього мистецтва глибоку внутрішню проникливість образів, яку вони досягали за допомогою живописних контрастів. Вони були тим каталізатором, який живив і підтримував морально і духовно молоду малярку в захоплюючому вихорі західноєвропейської стилістики[4].

Великий вплив на творчість художниці з усього мистецького розмаїття мали імпресіоністичні традиції. Імпресіоністична манера прослідковується в портретах, пейзажах і натюрмортах малярки.

Імпресіоністичний живопис Йоанна Нижник-Винників будувала на вальорах, передавала світ за допомогою світла. Вона відмовляється від контрастів, передає світло за допомогою легких мазків. Відмовляється від контуру: лінія стає переривчастою, все побудоване на основі світлових об'ємів. Художниця менше надає уваги експресії, натомість повністю себе віддає на опрацювання і моделювання легкого світло-повітряного середовища. Вона виробляє нову систему бачення та інтерпретації дійсності на полотні – створює свій живопис плям і чистих кольорів.

Йоанна Нижник-Винників обожнювала пленери, в яких зуміла втілити одномоментність, враження одного подиху. Автор любила зображати один краєвид у різну пору дня, особливо це стосується її гірських пейзажів, де кольором дня і ночі зуміла передати емоційний стан середовища. Малярка поступово починає відмовлятися від чорного кольору і переходить до кольорових тіней і тіневих контрастів.

[4]Маркаде В. Українське мистецтво XX століття і Західна Європа // Всесвіт.– 1990.– № 7.– С. 169-180.

Прикладом імпресіоністичних творів художниці є її портрети паризького періоду, в яких вальорами та світло-повітряною градацією змодельовує не тільки зовнішній образ, як емоційний стан героїв та навколишнє предметно-природнє середовище, сповнене сонця, чистої та прозорої повітряної атмосфери.

Імпресіоністичні віяння спостерігаються також в її морських та гірських пейзажах. В окремих з них відчутна манера чистого імпресіонізму, імпресіонізму Мане, миттєвого та захоплюючого, викристалізованого враження, яке, здається, втілює саму вічності.

На одному рівні з імпресіонізмом, можливо навіть більшою мірою виявляється захоплення художницею постімпресіонізмом, а точніше "сезанізмом", ґрунтуючись на композиційній моделі якого, будувала власні живописні композиції. На ґрунті стилізованої геометризації форми, яка практично нівелювалася під потоками колористичних нюансів, художниця будувала власну переосмислену форму. Широкими об'ємними фактурними мазки фарби моделювала світло-повітряне середовище, рішучими контрастними співвідношеннями ліпила предметний та повітряний світ.

Для гірських та урбаністичних італійських пейзажів, для жанрових композицій малярка запозичає сезанівську формотворчу композицію, будуючи її дрібними різноформатними кольоровими площинами, утвореними широкими мазками ліній покладених під одним кутом. Вони немов штрихові шматки ритмічних дощових крапель пропорційно вкладені у композицію. Колористична гама пейзажів нагадує феєрію вогників, які ритмічно і гармонійно розсипались на полотні.

В одному творі Йоанна Нижник-Винників зуміла поєднати мотиви гірського, морського та урбаністичного пейзажу, кожен з яких вирішувала в особливому мистецькому напрямі, у руслі власних художніх тенденцій. Наприклад, у творах "Містечко біля Линдалю – Норвегія" та "Провансальський пейзаж" малярка постімпресіоністично, по сезанівськи вирішує панораму міста з численними затишними будиночками, експресіоністично закручує водні та гірські простори й з імпресіоністичною легкістю трактує світлоповітряне середовище, яке зорганізовує та локалізує композицію, надає враження цілісності та єдності однієї системи (іл. 3, 4).

Вплив сезанівської художньої манери помітний і в натюрмортах Йоанни Нижник, композицію яких побудовано тим самим способом, що й пейзажі, проте, з яскравим виявленням багатої експресії кольорових контрастів, світло-тіневої градації та тіснішої взаємодії предмету з навколишнім середовищем (іл. 5).

Важливе місце в композиції малярка відводила предмету і середовищу. Середовище було миттєвим, випадковим, вбирало в себе красу і багатство світу. Предметне середовище логічно осмислене і подане як єдине ціле. При всьому багатстві рефлексів кожен предмет мав свою функцію, форму і колір. Середовище створювалося самими предметами[5].

Що стосується кольору, то він був для малярки головним знаряддям, за допомогою якого вона змогла передати реальність з-під крила своєї уяви. Кольором малярка ліпила форму і передавала внутрішній зміст твору; кольоровими контрастами творила архітектурні конструкції, гірські і морські краєвиди, урбаністичні пейзажі, жанрові композиції, портрети і натюрморти.

В портретах художниці паризького періоду не менш відчутний вплив гогенівської живописної манери. Малярка особливо любила зображати оголені натури технікою клаузонізму – розбиття образу, предмету чи середовища на кольорові площини, які гармонійно поєднувала в одне ціле. Ця техніка передбачала застосування контуру, яким власне й окреслювала кольорові площини художниця. Проте, мисткиня не йшла прямим шляхом запозичення чи копіювання художньої манери притаманної тому чи іншому художнику. Вона інтерпретовано та аналітично "фільтровано" підходила до ознайомлення з новими техніками. Малярка формально створювала модель, яку пізніше опрацьовувала різноманітними стилістичними засобами, які інтерпретувала і трансформувала через глибини підсвідомості.

Власне, така трансформація відбулася і з технікою Гогена у творі "Акт", де мисткиня за допомогою світло-тіневої модуляції та об'ємного трактування образу натурниці із застосуванням контуру створила власний ідеал "жіночої краси" (іл. 6). Вплив постімпресіоністичних традицій відчутний у портретах паризького періоду, які



Іл. 3. Іванна Нижник-Винників. Портрет трьох друзів. Полотно, олія.



Іл. 4. Іванна Нижник-Винників. Провансальний пейзаж. 1958. Полотно, олія.



Іл. 5. Іванна Нижник-Винників. Містечко біля Линдалю (Норвегія). 1962. Полотно, олія.

[5] Рудницький М. Наші малярі в Парижі // Світ.– Львів, 1926.– Ч. 7.– С. 3-5.

характеризуються детальним вивченням, осмисленням і відображенням внутрішньо-психологічного образу героя. Автор створює в одному творі дві картини: зовнішній світ із проривами до нього душевних емоцій. Яскравим прикладом портретного живопису паризького періоду є портрет "Пані Клер". Тут вичерпно сформована єдність художниці з моделлю та діалогу між двома сторонами. У портреті справджуються такі поняття як: суґестія (навіювання) та емпатія (співпереживання). Художник навіює, а портретований співпереживає, проте, в даному випадку подвійну роль виконує одна особа – художниця. Вона зуміла проникнути у внутрішнє середовище моделі та за допомогою тонкого відчуття психології назовні показати душевну красу пані Клер (іл. 7). У портреті художниця експериментує з передачею середовища за допомогою кольорових нюансів. Середовище в даному випадку "працює" на модель, підсилює емоційний стан героїні. Мисткиня створює невидиму атмосферу гармонійного поєднання світла, кольору і почуттів. За допомогою світло-тіневих переходів Йоанна Нижник моделює форму і об'єм. Сонячне проміння, яке заповнює обличчя портретованої, настроєво живить композицію. Колористична гама витримана в оливково-золотистих тонах, тонах осені, які відповідають віковому стану портретованої. В осяяному сонцем миролюбному обличчі пані Клер художниця відбила глибокий внутрішньо-душевний портрет героїні – її мрійливість, доброту та інтелігентність.

Портретне малярство Йоанни Нижник-Винників паризького періоду характеризується глибоким психологізмом і розумінням внутрішнього стану своїх героїв, яке пояснюється тісними дружніми відносинами і духовною близькістю з портретованими. Це вже не пересічні знайомі, які траплялися на життевому шляху під час важких перипетій, що було характерно, зокрема, для другого періоду творчості. Персонажі на полотнах – представники з кола знайомих, близьких людей та друзів, з якими художницю пов'язували життєві події.

Пізніше мисткиню почав захоплювати урбанізм, він старався увійти в її психіку, в результати цього постав новий романтизм, романтизм "машин". Головним завданням творчості для Йоанни Нижник-Винників стало схопити швидкий темп індустріалізованого міста. Імпресіонізм вичерпав себе. Бачення людини пішло в напрямку пристосування до всіх цих моментів, напрямку індивідуального переживання враження. На перший план висунувся суб'єктивізм, який давав нові можливості для творчості. Предмети природи стали символами переживань в душі глядача, різноманітними формами, площами, лініями та барвами. З усіх предметів художники вибирали тільки ті, які близькі до їх мистецької концепції, а все інше залишали без уваги[6].

Форма авангардного малюнку стає пластичнішою і виразнішою. Малярство стає динамічніше і радісніше, малярство чисте, станкове без різних декоративних і архітектурних вимірів.

Всупереч імпресіонізму який брав за основу дрібний аналіз форм та ліній та найбільшу індивідуалізацію образу, модерні мистецькі напрями побудовані на спрощеному синтезі форми та лінії[7].

Стягом модерного мистецтва є два мистецькі напрями, які застосовувала у своїй творчості в "стилізованому" варіанті художниця – це кубізм і фовізм. Основою цих напрямків є ідея раціоналізму, підпорядкованості законам природи та математичним обчисленням. Вони геометризують формальну реальну дійсність та деформують її по лінії логічної послідовності, творять нові мистецькі цілісності з новою предметністю. Це своєрідна мистецька математика[8].

У цьому випадку не менш важливий вплив на живопис Йоанни Нижник-Винників справила творчість Пабло Пікассо – засновника кубізму. З його творчістю художниця була знайома ще проживаючи у Львові. Після приїзду до Парижу малярка змогла безпосередньо відкрити для себе всю повноту нових мистецьких стилів та напрямків, і втому числі глибше осягнути творчість Пікассо.

Відвертіше розуміння і захоплення творчістю цього художника відбулося після особистого зна-

[6]Драган М. Футуризм // Мистецтво.– 1933.– № 4.– С. 95-97.

[7]Ганн Отто. Конструктивізм, над реалізм, і що далі? // Мистецтво.– 1932.– № 2-3.– С. 47-48.

[8]Нідгам Д. Українське мистецтво та міжнародний авангард у XX ст. // Дух України: 500-ліття малярства.– Канада: Мистецька Галерея Вінніпегу, 1991.– С. 99-102.

йомства з ним, яке відбулося в його майстерні кераміки, куди українська художниця попросилася випалювати керамічні твори.

Пікассо був вражений тріадою гуцульських кольорів (жовтого, зеленого і коричневого) та стилізованим народним примітивним українським малюнком, з яким він ознайомився через керамічні твори української художниці. Натомість, Йоанну Нижник-Винників захопила його модель аналітичної кубістичної композиції. Після того вона виробила свій кубізм, своє мистецтво творення. Мисткиня знайшла самобутню площину не зовнішніх, а внутрішніх повітряних об'ємів. У неї з'явилися власні спроби площинного трактування реальності. Геометризація форм середовища була пронизана через "фільтр" української підсвідомості. Що стосується колористичного вирішення стилізованих кубістичних композицій, то вони були побудовані на основі контрастів яскраволокальних гарячих тонів, які підкреслювали емоційний лад твору. В окремих роботах малярка використовувала живописний "колажний метод" накладання елементів композиції.

Чисто "пікасівського" кубізму Йоанна Нижник не досягла, власне вона й не намагалася. За колористичним вирішенням "її кубізм" був ближчий до фовізму і, знову ж таки, до фовізму трансформованого, зафарбованого українською фантазією та художнім смаком малярки. Мисткиня в кожному стилі виділяла головне – переосмислювала, видозмінювала, розбивала на дрібні частини – аналізувала і створювала власну модель бачення й розуміння людини і світу.

Отже, Йоанна Нижник-Винників пройшовши довгий мистецький шлях розвитку ввібрала у себе різноспектральні мистецькі базові основи, які детально вивчала і переосмислювала, в новому формальному втіленні розгортала на полотнах.

У живописі малярки поєдналися такі західноєвропейські стилістичні тенденції як: імпресіонізм, постімпресіонізм (творчість Сезана і Гогена), експресіонізм, фовізм та кубізм, однак зафарбовані національними традиціями українського мистецтва. До якого б стилю художниця не зверталася, вона зуміла виділити і перейняти з нього головні, потрібні їй мотиви і трансформувати їх на тлі української замріяності. Художниця створила власний мистецький стиль і виробила оригінальний художній почерк.



Іл. 6. Іванна Нижник-Винників. Портрет мрійливої дівчини. Полотно, олія.



Іл. 7. Іванна Нижник-Винників. Квіти навесні. Полотно, олія.

Статті



Марія ВАВРУХ

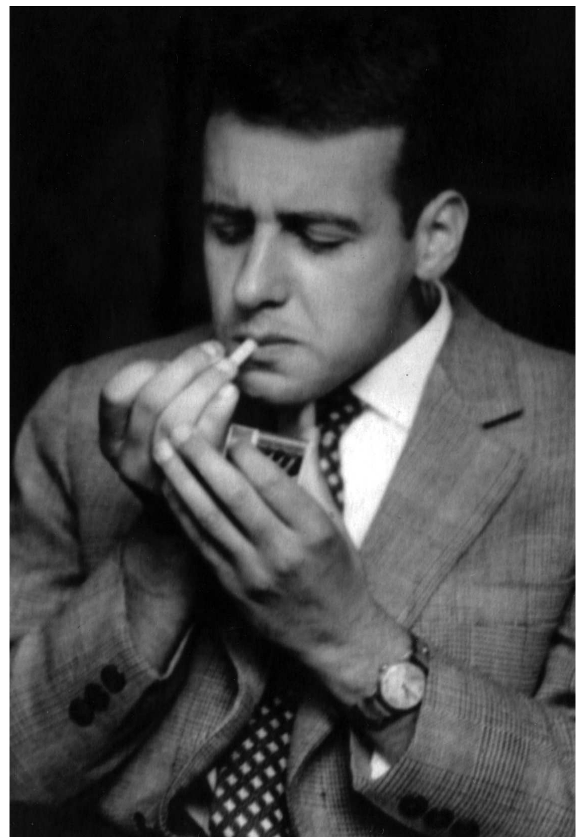
ГРАФІЧНЕ МИСТЕЦТВО БОГДАНА СОРОКИ

Maria VAVRUKH. On Bohdan Soroka's Graphical Art.

Напевно в середовищі сучасних львівських художників важко знайти особистість, яка б так самовіддано, з ранку до вечора, віддавалась мистецтву. А пояснення такої вірності творчому процесу, за словами самого графіка Богдана Сороки, є у тому, що йому завжди цікаво займатись тим, що стало справою його життя. Художник пройшов у мистецтві доволі довгий і цікавий шлях, його графічні твори знають в Україні, вони експонувались у галереях та виставкових залах Європи та Америки. Із перших творчих експериментів художника бачимо, що мислить він тематичними циклами чи серіями: спочатку його захоплюють поганські боги, пізніше він у полоні вражень від історичного минулого України, вагоме місце у його творчості посідають українські традиції.

Богдан Сорока у свої молоді роки спілкувався із Стефанією Ґебус-Баранецькою, завдяки їй захопився екслібрисом, часом із художницею бував на пленері в Косові, з Вірою Свєнціцькою час від часу ходив на консультації з композиції до Олени Кульчицької. Попри те були теплі родинні стосунки із Аріадною Труш, часто відвідував будинок Івана Труша, все це разом залишилось незабутніми споминами і було тим першим середовищем поза родиною, що формувало його свідомість, впливало на естетичні смаки та вподобання. Мистецьку освіту здобував у Львівському державному інституті прикладного та декоративного мистецтва на факультеті кераміки, проте після його закінчення у 1964 р. залишились не найкращі враження і тому довгий час не міг себе знайти, визначитись, якою дорогою іти в мистецтво.

Ще з поч. 1960-их рр. молода генерація митців та науковців у Львові, що пробувала інакше подивитись на світ, задумувалась не лише про минуле і сучасне, а й про майбутнє України, стала інтелектуальною опозицією, яку за часом свого становлення та діяльності названо шістдесятниками. Мати свою позицію Богданові Сороці допомагала родинна традиція служіння вищим ідеалам народу та непокори тоталітарному режимові. І тому його друзями у той час були Ігор та Ірина Калинці, В'ячеслав Чорновіл, Стефанія Шабатура, брати Михайло, Микола та Богдан Горині, Ярослав Лемик, Михайло Осадчий та інші.



Богдан Сорока. 1968 р.

1969 р. для графіка Богдана Сороки був знаковим, бо у ньому відбулось багато особливо важливих подій у його житті. Одна із таких подій вирішила його мистецьку долю і вибраний шлях та напрямок в мистецтві. У статті, на основі спогадів художника, хочеться відтворити із найбільшою достовірністю події цього часу.

На початку лютого 1969 р. Богдан Сорока мав їхати до Києва. Про поїздку довідався В'ячеслав Чорновіл і передав йому деякі папери самвидаву для Івана Світличного, одного із лідерів ру-

ху шістдесятників. Просто з поїзда він прийшов до Світличних, де вперше зустрівся із Іваном та його дружиною Льолею. У них Богдан Сорока зупинився на кілька днів, впродовж яких ознайомлювався із самвидавом, багатою бібліотекою Світличних. Хоча квартира Світличних була маленькою, всього дві кімнатки, заповнені книжками, рукописами, графікою та керамікою Галини Севрук, але вона завжди була гостинно відкрита для однодумців. Серед іншого Іван Світличний показав Богданові Сороці збірку віршів Ігоря Калинця "Відчинення вертепу" і сказав, що ця збірка готується до друку на Заході і було б добре зробити до неї ілюстрації. І виконати їх він запропонував Богданові Сороці, знаючи, що він має мистецькі зацікавлення та відповідну освіту. Така пропозиція збентежила митця, бо ніколи серйозно не займався графікою, навіть не уявляв собі, що зможе робити якісь ілюстрації. Але взявся читати поезію Калинця, вірші його захопили, відкрився цілий світ цікавих образів, про які ніколи не думав і не знав. Все так збуджувало уяву, що не думати про композиції він уже не міг. Ще на прощання Іван попросив зробити йому екслібрис і показав, який йому виконала Галина Севрук.

Завдання, отримане від Івана Світличного, митцеві видалось дуже відповідальним і він намагався його сумлінно виконати. В уяві молодого художника "крутилися" поганські боги, в кераміці Галини Севрук, він мав велике бажання зробити цілий Пантеон, намагаючись уявити собі як вони виглядали, якими були. Перше, за що взявся – почав збирати хоч якийсь історичний матеріал. Lопомагала Леся Крип'якевич, яка показала 12 репродукцій гравюр із поганськими богами польського графіка Станіслава Якубовського, в якого вони були створені у вигляді польської шляхти. Працював і у Львівській науковій бібліотеці ім. В.Стефаника, де було багато досліджень на цю тему, але всі вони видались митцеві якимись аж надто плутаними. Згодом художник поїхав до Києва проконсультуватися з Михайлом Брайчевським, істориком, відомим тим, що написав статтю "Воз'єднання чи приєднання". Але він не особливо йому допоміг, бо як насправді виглядали слов'янські поганські боги і йому було невідомо: "справжнім" є Збручанський ідол, ще збереглося кілька імен богів, решта – припущення та легенди. Ще була розмова із Валентином Морозом, що зацитував Лесю Українку, яка писала, що "це не мої боги", коли побачила поганського бога, створеного молодим ще тоді російським скульптором Конєнковим. Зібрані по краплинах художником відомості про поганських богів дали йому можливість констатувати, що українські поганські боги були добрі, їх не боялися і на них можна було насварити, якщо вони щось зробили не так. Цей цикл було названо "Українська міфологія". Із розповідей художника довідуємось, що ці гравюри потрапили на Захід, художник передав їх Вірі Вовк, що перебувала тоді у Києві, і вона їх перевезла.



Богдан Сорока. Топлення морени. З циклу "Фольклорні мотиви". 1968. Ліногравюра.

У 1969 р. вперше ці гравюри, як цикл "Фольклорні мотиви", були виставлені на виставці-продажу у Львівському музеї українського мистецтва. Ця мистецька акція була організована львівськими митцями, з метою зібрати кошти у фонд добудови приміщення музею, так необхідного для збереження унікальної колекції ікон, що роками нищились у Вірменському соборі у Львові.

Вже 1970 р. у Брюсселі вийшла книжка Ігоря Калинця "Поезії з України" з гравюрами Богдана Сороки. Насправді книжку видали в Лондоні, але з метою конспірації у вихідних даних подавалося м. Брюссель. У передмові було зазначено, що "друкуємо цю книжку без відома і без дозволу поета і художника. Робимо це з двох причин: щоб врятувати для української культури ви-

сокоякісний вклад поетично-мистецької творчості молодого покоління, та, щоб культурні кола світу дізналися, якої якости і якого змісту українську культурну творчість придушують окупанти України..."[1].

На поч. 1970-их рр. у мистецькому житті України сталась ще одна резонансна подія, а саме у лютому 1971 р. у Філадельфії, а у квітні в Нью-Йорку та згодом ще й у Клівленді відбулась виставка під назвою "Сучасна графіка України", де було представлено серед великої кількості творів українських художників і 16 ліноритів та декілька екслібрисів Богдана Сороки. Організована виставка мала позитивні наслідки: весною, завдяки старанням митрополита Мстислава Скрипника, побачило світ видання "Книжковий знак шестидесятників". Згодом книжку в подарунок отримав і Богдан Сорока, у ній репродукувалось п'ять його екслібрисів. А екслібрис Івана Світличного прикрашував обкладинку видання.

Влада у Києві прореагувала на цю подію аж за рік. В січні 1972 р. у газеті "Культура і Життя" під статтею "Нечистими руками" підписались художники Т.Яблонська, В.Касіян, М.Дерегус, М.Глущенко та О.Губарев, висловлюючи свій протест організованим виставкам. Не забарились із реакцією і у Львові. 4 січня 1972 р. відбулися закриті розширені партійні збори Спілки художників. Як стало відомо із протоколів зборів комуністи досить уваги присвятили особисто молодому графікові Богданові Сороці. Наведемо фрагменти деяких виступів партійних чиновників:

"Художник Гуторов І.Ф. – ...Відсутність контролю за діяльністю окремих художників, моральне лице яких далеко не оприділене, привело до того, що як результат Сорока, випускник нашого ВУЗу, вихований в радянському ВУЗі, став на шлях спілкування з нашим ідейним ворогом.

Константінова В.І. – зав. відділом пропаганди Львівського міськкому партії – ...Правління повинно виховувати непримиренність до аполітичності, треба давати гостру оцінку діяльності Сороки і інших, що ведуть на манівці в цілому творчий колектив Львівської організації Спілки художників.

Курило К.П. – художник – ...Зробити все для того, щоб постійний вплив на всю роботу комбінату зробив неможливим ні підпільну діяльність Сороки, ні того прискорбного факту, що безідейність, мілкотем'я в творчості окремих митців дали можливість нашим ворогам використати їх твори в своїх провокаційних цілях.

Висоцький В.М. – інструктор обкому партії – ...Творчість Сороки – перуни, дашбоги і інше – захвалювалися, всяко підтримувалися окремими нездоровими тенденціями в Спілці" (Подано мовою оригіналу)[2].

12 січня зранку, цього ж року, Львовом пролетіла звістка про масові політичні арешти в Україні. Серед інших були арештовані львів'яни Ірина Калинець, Михайло Осадчий, В'ячеслав Чорновіл, Стефанія Шабатура. Таким чином відлига закінчилася, наступили інші часи. За кілька днів після арештів місцева влада почала реагувати і на виставку в Нью-Йорку та інших містах США, а також на події, пов'язані з арештами у Львові, зокрема, художниці Стефанії Шабатури.

23 січня 1972 р. у газеті "Вільна Україна" появилася стаття із назвою "Дещо про "німі твори" і галасливих коментаторів" з підзаголовком: "З приводу виставки української графіки в Нью-Йорку". Під статтею підписалися цілий ряд львівських митців, хоч деякі з них до виставки не мали ніякого відношення і їхніх творів там не було. Хочеться виділити окремий фрагмент: "...ми радянські митці, як і весь наш народ, виховані, загартовані й згуртовані навколо рідної Комуністичної партії, пильно стоїмо на сторожі своїх соціалістичних здобутків. Будь-яких втрявань у наші справи не допустимо. І тому ми, львівські митці, ім'я і твори яких націоналістичні пройдисвіти намагалися використати в своїх брудних політичних цілях, з обуренням тавруємо їх ганебну зрадницьку спробу. Як автори праць ми категорично відмежовуємося від вас панство "митці", і складаємо свій рішучий протест. Ми нікому не дозволимо повертати наші твори вістрям проти рідного народу, проти священної дружби українського, російського та інших народів нашої неосяжної Вітчизни, проти соціалізму, проти рідної партії. Воно – гостре, непримиренне, як і все радянське мистецтво, – спрямоване проти ворогів українського народу, проти таких "благодійників", як організатори згаданої виставки в

[1] Калинець І. Поезії з України.– Брюссель, 1970.

[2] ДАЛО.– Ф. П-4810.

Нью-Йорку. Не забувайте цього, панове безбатченки, і не лізьте з своїми брудними чобітьми в нашу світлу хату, в наш храм мистецтва...".

Богдана Сороку не вдалось осудити публічно на спілчанських зборах, бо він на них не прийшов, і під вище згаданою статтею не підписався, тому вирішили це зробити в Художньо-виробничому комбінаті, де в монументальному цеху на той час він працював. Ще після закінчення інституту була створена бригада із його однокурсників Богдана Сойки, Євгена Безніска, Миколи Кристопчука, Миколи Андрущенка, в якій бригадиром був вже досвідчений майстер Володимир Патик. Кілька місяців в році, переважно в теплий період виїжджали виконувати замовлення – викладали переважно мозаїку, рідше виконували розписи, а взимку робили проекти та займалися творчістю. Географія поїздок була досить широкою – об'їздили Крим і Кавказ, Молдавію і Білорусію. Працювали і у Львові та на курортах Львівщини. Отже викликав Богдана Сороку тодішній директор тов. Шпартак і сказав, що будуть збори і щоб він обов'язково прийшов. Митець відразу зрозумів чому його присутність обов'язкова. На зборах було мало людей, це переважно старші художники оформительського цеху, та за його висловом, пару кагебістів. З монументального цеху майже нікого не було, бо вже знали, що буде відбуватись, то вирішили краще не брати в цьому участі. Директор став і повідомив присутніх, що "в Нью-Йорку відбулася виставка української графіки і там були роботи працівника комбінату художника Богдана Сороки. Цю виставку організували ворожі нам сили з метою осквернити наш радянський устрій, що це політична провокація...", згадував художник. Потім виступила начальник цеху тов. Мерзлякова і засудила "ворожі дії митця", сказавши, що це ганьба для цеху, і взагалі, як це сталося, що роботи потрапили за кордон. Після цього директор дав Богданові Сороці слово, який відповів, що "робіт своїх на виставку не посилав, ці роботи не є якісь підкилимні, ворожі, вони виставлялися на наших виставках. Гравюри, що були виставлені в Нью-Йорку, виставлялись на продаж у Львівському музеї українського мистецтва, багатьом я дарував, а якщо хтось хотів купити, то я дуже радо продавав, а хто з Вас повівся би інакше? А тепер кого я маю засуджувати? В наших газетах я не читав жодних наклепницьких статей, то кому я маю давати відсіч. Крім розмов я не маю жодної конкретної інформації". Після цього виступили ще декілька працівників комбінату, висловивши думку, що не добре, що була виставка за кордоном, але Богдан Сорока не такий вже і безнадійний. Наприкінці виступив парторг тов. Курило і сказав, що "висновки будуть зроблені, а з митцем потрібно працювати". Як пізніше виявилося, йому заборонили виїжджати у відрядження і тим самим не пускали на роботу, обмеживши коло спілкування. Дали місце в оформительському цеху, щоб бачити і контролювати чим він займається. Це тривало рік.



Богдан Сорока. Святий. 1969. Ліногравюра.

Далі події розвивалися доволі драматично – почались обшуки в помешканнях, після зимових арештів могли бути і наступні. Тривога була у багатьох, Сорока з Калинцем почали обговорювати свою поведінку на слідстві у випадку арешту. Ігор Калинець дотримувався переконання, що повинні гідно протиставитися і ясно задекларувати свою позицію незгоди з існуючою системою. Богдан Сорока ж вважав, що слідство в ізоляторі КГБ – це не дискусійний клуб, що необхідно захищатися і заперечувати все, що можливо заперечити, тим самим не полегшувати роботи слідчим, а утруднювати її. Так вчив його батько, Михайло Сорока. На кінець разом прийшли згоди, що збірку "Поезії з України" видали без їхнього на те дозволу.

Відчуття Богдана Сороки його не підвело: 8 серпня 1972 р. вранці до нього прийшли з обшуком. Запропонували видати добровільно графіку, яка була надрукована в книжці "Поезії з України", художник її віддав. Рилися цілий день, нічого особливого не знайшли, бо до їх візиту художник вже давно підготувався. Все, що могли вилучити виніс з дому, навіть Українську Загальну Енциклопедію в трьох томах, видану перед війною, бо знав, що її забирають при обшуку. Закінчили ввечері. В протоколі обшуку написали, що були знайдені і вилучені документи антирадянського змісту. А такими виявилися: графіка Богдана Сороки, яку він власноручно їм віддав, пустий конверт, адресований йому від Івана Дзюби, поштівка від Віри Вовк, мапа Третього рейху, каталог з виставки в Канаді, декілька фотографій і вірші, присвячені дочці Соломії, прислані із Мордовії, з табору.

11 серпня обшук проводили в Ігоря Калинця. Про події цього дня згадує Богдан Сорока: "У цей день я кілька разів дзвонив до Ігоря і завжди відповідав незнайомий голос. Я зрозумів, що там обшук і пішов подивитись, що вони там роблять. Подзвонив, відкрили кагебісти. Обшукали, мали жаль, що нічого не знайшли. Ми собі з Калинцем трохи пожартували, випили коньяку. Я сказав, що все-таки погано поета арештовувати. Після обшуку відпровадив Ігоря до машини марки "Волга". Посадили його між двома кагебістами. Ми побачилися з ним через дев'ять років".

Із розповідей Богдана Сороки знаємо, що його часто викликали на переслуховування до слідчого відділу КГБ, розташованого на колишній вулиці Миру. Вели розмови у справі Чорновола, потім переходили до справи Осадчого, не вірили, що Осадчий не давав йому прочитати свою антирадянську повість "Більмо", з огляду на те, що там стільки уваги приділено його батькові Сороці Михайлу. Та Богдан вів себе невимушено і до протоколу просто не мали що записати. Митець знав, що на слідстві може чогось не пам'ятати і за це не карається, але за відмову давати покази або не правдиві покази є кримінальна стаття. Та все ж він був спокійний, бо книжку Осадчого давав йому читати Світличний.

Пізніше викликали на допити у справі Калинця. Богдан Сорока згадує: "Слідчий показав мені книжку "Поезії з України" та мої гравюри, розміщені там. Я сказав, що ілюстрацій не робив, а гравюри – це самостійні твори, зроблені під впливом поезії. Ці твори були представлені на виставках тут і за кордоном як цикл "Фольклорні мотиви". Найбільше занепокоєння у слідчого викликав вірш "Кам'яні баби". Він казав, що у тому вірші, в алегоричній формі, Калинець висловлює антирадянські націоналістичні тенденції, порівнює сонце з радянським устроєм, який розпадається в кінці. А кам'яні баби – це ті, які виступили проти радянської влади. Це, зокрема, підтверджено у рецензії, яку написали на цей вірш..

Він довго пережовував вірш "Кам'яні баби" Калинця. В кінці сказав, що якби я нарисував радянську зірку проколоту штиком, то це був би явно антирадянський рисунок".



Богдан Сорока. Кам'яні баби. 1969. Ліногравюра.

Сьогодні вже опубліковані протоколи цих та інших допитів у книжці "Українська поезія під судом КГБ: Кримінальні справи Ірини та Ігоря Калинців", упорядником якої є Юрій Зайцев[3]. Справа Богдана Сороки була виділена в окреме провадження, яку згодом закрили через брак доказів. В той час на слідство викликали Романа Петрука і Ярославу Музику, бо їхня графіка також була використана як ілюстрації до поезій Ігоря Калинця ("Підсумовуючи мовчання", з графікою Петрука, а "Спогад про світ" – серією

[3]Українська поезія під судом КГБ: Кримінальні справи Ірини та Ігоря Калинців / Упоряд. Ю.Д.Зайцев.– 2-е вид.– Львів: Афіша, 2004.– 572 с.

"Символи Сковороди" – Музики). Як справжній естет поет хотів бачити свою поезію з графікою. Сьогодні відомо, що спочатку збірки поезій Ігоря Калинця через заборону друку в офіційних виданнях готувались як самвидав. Христина Підсаднюк друкувала його вірші на друкарській машинці, а Ярослав Лемик робив фоторепродукції, і все це разом переплітав в збірки поезій і вони ходили самвидавом у вузькому колі близьких та друзів поета. Одну таку книжечку, під назвою "Підсумовуючи мовчання", перевіз до Німеччини семінарист греко-католицької церкви Петро Миронюк. Він купив десять томиків Лесі Українки, а з одного вирізав текст і вставив туди самвидав.

Та попри життєві колізії та проблеми тих часів, що торкались окремих особистостей, мистецьке життя при тоталітарній системі продовжувалось. Упродовж жовтня-листопада 1972 р. в Картинній галереї проходила виставка, присвячена 50-м роковинам створення радянської держави. На виставку Богдан Сорока подав дві свої ліногравюри: "Кліть піднята на-гора" та "Шахта". Напередодні відкриття він з Леопольдом Левицьким зайшли подивитися як виглядають роботи на стіні. Це було якраз після огляду експозиції представниками з обкому партії. Вони побачили, що там, де мали бути роботи висіли лише шнурочки.

Восени 1972 р. була організована зустріч молодих художників в обкомі партії. Туди запросили і Богдана Сороку. Із протоколу зборів дізнаємось, що доповідь мав секретар обкому партії по ідеологічній роботі тов. Маланчук. Він розповідав "про злидні довоєнного Львова, про брак культури і писемності. Майже не було газет і журналів. Лише після приходу радянської влади все це появилося. Сьогодні партія активно впливає на хід ідейно-політичного світогляду радянських людей в умовах гострої ідеологічної боротьби, але ми не можемо глибоко проникнути в людські душі, – сказав доповідач, – для цього є мистецтво. І ви, як архітектори людських душ, повинні дістатися туди, куди не можемо ми дістатися".

Про тодішню зустріч згадує Богдан Сорока: "Мені було дивно, що моїй особі приділена увага. Я був здивований, що перший секретар по ідеології знає мене і хоче щось почути від мене. Я встав і кажу, що приходжу я перед відкриттям виставки, а там, де була моя графіка шнурочки висять. Я їздив на шахту біля Червонограду в складі творчої групи, яку організовувала Спілка. Ми спускалися в забій, робили рисунки. На основі зібраного матеріалу я зробив гравюри і бачу – їх зняли з виставки. Я старався їм пояснити, що поганські боги – це міфологія, казка. Це не релігія. Тоді мені згадали виставку в Нью-Йорку, чому не покаюсь, не даю їм відсіч, цим буржуазним націоналістам, які обливають нас багном, і що хотіли би тут і в пресі почути мою позицію. На що я їм відповів, що я нігде не читав, щоб хтось обливав нас брудом. То кому я маю відповідати? Після цього моя графіка наступних десять років не появлялася на виставках. Кагебісти ж періодично зустрічалися зі мною, як вони казали, "для профілактики".

Ці реальні картини із життя незалежно мислячого художника в умовах тоталітарного суспільства сьогодні ми сприймаємо з відстані часу. Залишатися самим собою незалежно від того, що суспільство, в якому пережито чимало, було далеке від демократії, свободи творчого вираження для деяких його сучасників було справжнім випробуванням. Тільки не для нього. Богдан Сорока ніколи не був членом Спілки художників і ніколи не прагнув ним стати. Мав "щастя" час від часу зустрічатись із представниками органів Держбезпеки, які пропонували йому допомогти вступити у Спілку. На це він, із притаманним йому почуттям гумору, відповідав: "О, я не думав, що за рекомендацією КГБ можна вступити в Спілку!". Сьогодні, аналізуючи матеріали партзборів Спілки, можна підсумувати, що роль Спілки була у контролі над творчістю, вона давала певні привілеї тим художникам, які виявляли стовідсоткову лояльність до влади (часто благонадійність мусила проявлятися хоча б на словах), за її протекцією виділялись безкоштовні квартири, творчі майстерні, кращі замовлення. Із членів Спілки могли і виключити, як було із львівськими митцями Петром Марковичем, Стефанією Шабатурою та Масютком. Але Богдана Сороку такі речі не спокушали, бо честь і чесність художника по відношенню до творчості були понад усе. Позиція митця, що чітко сформулювалась ще наприкінці 1960-их – поч. 1970-их рр., стала вірною супутницею його творчого життя, вона допомагає йому реалізовувати щораз складніші та відповідальніші проекти і сьогодні – на першому десятку XXI ст.

Статті



Віктор БІЛИЙ

ВИРОБИ САКРАЛЬНОГО ПРИЗНАЧЕННЯ У ТВОРЧОСТІ СУЧАСНИХ КОСІВСЬКИХ МИТЦІВ ХУДОЖНЬОГО ДЕРЕВА

Victor BILYI. On Goods of Sacral Destination in Creativity of Contemporary Kosiv Craftsmen of Artistic Wood.

Пострадянський період позначився активним відновленням старих, забутих, напівзруйнованих церков та зведенням нових храмів на території України. Особливо активного розвитку цей процес набув у західних областях нашої держави. Саме тому виникла потреба у залученні фахівців з різних сфер мистецтва: архітекторів, живописців, іконописців, дизайнерів та майстрів декоративно-вжиткового мистецтва, які б допомогли надати цілісний та піднесений образ новим сакральним спорудам, що, з одного боку, відповідали б духу часу, а з іншого – продовжували сакральні традиції попередніх епох, згідно з якими кожен з видів образотворчого чи прикладного мистецтва займав свою нішу, вироби яких несли певне практичне, смислове, композиційне та естетичне навантаження. Митці, які працюють у галузі художньої обробки дерева теж отримали нові завдання, суть яких полягала у вирішенні як великих, монументальних елементів інтер'єру храму таких як царські ворота, так і менших за розміром кіотів, хрестів та ікон, сповнених глибоким символічним змістом. До виробів обрядового призначення зараховуємо також хрести, призначені для приватного використання, оздоблення житла, традиції використання яких на теренах Гуцульщини сягають давнини.

Протягом останніх десятиліть асортимент багатьох майстрів художнього дерева Косівщини збагатився виробами сакрального призначення, які практично не виконувались за часів радянської влади. Митці розпочали активні пошуки форм та засобів втілення своїх задумів, максимально доцільних у цьому випадку. Дрібні предмети оздоблюються, переважно, за принципами, що застосовуються у декорі інших виробів декоративно-вжиткового мистецтва, виявляючи особливості творчого почерку майстрів. Вирішення ж монументальних форм, таких як царські ворота, вимагають комплексного підходу до оформлення інтер'єру загалом та залучення до виконання більшої кількості майстрів, тому ці завдання беруться вирішувати митці з професійною освітою, такі як С.Бзунько чи С.Стефурак, які, створюючи певний проект, залучають до його виконання своїх учнів, тим самим передаючи їм свій досвід та навчаючи безпосередньо у процесі втілення задуму.

Таким чином було виконано іконостас для села Слобідка Косівського р-ну під керівництвом С.Д.Стефурака (іл. 1). У роботі брали участь студенти Косівського інституту. При розробці іконостасу було враховано цілий ряд аспектів, які мали безпосередній вплив на його кінцевий вигляд, а саме:

інтер'єр церкви, його колористичне вирішення;

основні канонічні засади, яким повинен відповідати цей сакральний твір;

використано ті основні символічні елементи декору, присутність яких на іконостасі обов'язкова;

органічна єдність з іконами, використаними в оздобі храму.



Іл. 1. С.Д.Стефурак. Іконостас церкви Божого милосердя. Село Слобідка, Косівський р-н.

І саме цей мистецький твір відповідає таким вимогам. Тлом виступає темне дерево, на якому краще сприймається декор, виконаний зі світлої

деревини, провідним мотивом якого є виноградна лоза як символ причастя. Вона присутня всюди – в оздобленні аркоподібних завершень, у мереживних вратах та навіть на півколонах, що членують іконостас. На дверях відведено місце для розміщення зображень чотирьох євангелістів та двох архангелів, а також міститься сцена Благовіщення. Елементи гуцульського декору використані на аркових завершеннях, а також при вирішенні мотива хреста у простінках. У запропонованому зразку більше звернення до давніх аналогів, аніж відчутних новацій, хоча це може бути зумовлено вирішенням інтер'єру храму загалом та бажанням замовників зокрема. Проте, сам факт його існування та досконале виконання свідчать, що розробки у цьому напрямку будуть вестися далі, а це гарантує збагачення асортименту сакральних виробів з використанням гуцульської різьби.

Дещо інше вирішення властиве іконостасу, виконаному під керівництвом С.В.Бзунька для церкви у Скит-Манявському чоловічому монастирі (іл. 2). Подібно до попереднього зразка, тут використано дві породи деревини та дотримано всі вимоги, що висуваються для таких сакральних творів. У декорі домінує мотив виноградної лози, проте, подано його зовсім інакше. Чіткий геометричний поділ іконостасу на відповідні зони, а також злагоджена ясність усіх складових викликають асоціацію з кращими зразками народного гуцульського мистецтва, яку підсилюють елементи традиційної орнаментики, використані при вирішенні символічних хрестів та вазонів на царських вратах. Характерним творчості С.Бзунька є поєднання чіткого геометричного орнаменту з м'яким рослинним, що дозволяє митцю легко маніпулювати формами для досягнення найкращого художнього ефекту. Такий іконостас – свідчення пошуків нової форми та декору, який би найкраще її доповнював з одного боку, та тривалості народних традицій – з іншого, а отже належить до кращих зразків художньої обробки дерева на Косівщині. І, як вірно зазначила Б.Книш, "легка прозорість ажурного різьблення тільки підтверджує думку про те, що іконостас – це вікно у небо, а природна фактура та колір дерева створюють відчуття архаїчного та сучасного водночас"[1].



Іл. 2. С.В.Бзунько. Райські ворота іконостасу у церкві Скит-Манявського чоловічого монастиря.

Іконостас для церкви села Тарнавиця, який виконав С.Бзунько разом з Л.Юсипівим, І.Деркачем та Д.Рибаком дещо раніше, відрізняється від попереднього стриманішими, лаконічнішими формами та строго симетричним орнаментом. Його загальна тектоніка підпорядкована чітким та правильним геометричним формам, а досконало віднайдені співвідношення окремих елементів, підкреслення центральної вісі та загальний рух усіх складових, спрямований вгору, створюють піднесено-монументальне враження. Домінуючим, як і в попередньому випадку, є рослинний орнамент, мотив виноградної лози, що поданий у вигляді вазонкового дерева життя з соковитими п'ятипелюстковими розетами. Він "обплітає" шість символічних зображень (чотири євангелісти та два архангели), вступаючи з ними у композиційну єдність, доповнюючи і підкреслюючи образи. Талант С.Бзунька та його активна

[1] Книш Б. Український іконостас роботи Степана Бзунька // Гуцульський Край.– 2004.– № 47 (20 листопада).– С. 5.

співпраця з іншими майстрами художнього дерева дозволили йому досягнути органічної єдності не лише між окремими складовими іконостасу, а й організувати простір храму, надавши йому довершеної святковості.

Кіот або дарохранительниця як необхідний атрибут церковного інтер'єру отримав своє специфічне трактування майстрами художнього дерева. Домінуючий протягом XIX-XX ст. кіот став образом народної церковної архітектури. До 1939 р. виготовленням таких сакральних виробів займався В.Девдюк та його син Микола. У церкві Різдва Пресвятої Богородиці, що у Ворохті, дивом зберігся кіот зазначеного майстра, який був створений спеціально для цього храму, що засвідчує позначення на виробі. Його форма є своєрідною інтерпретацією церковної архітектури, певною авторською стилізацією, яка підкреслює почерк майстра, виявляє його уподобання, розуміння композиції, поєднання декору та конструкції. Бачимо і певні впливи пануючого у часи створення виробу конструктивізму, а саме чітку тектоніку кіоту та легку конструкцію, яка непереобтяжена орнаментальними композиціями. Низ виробу поділено на три частини, середина вирішена у формі прямокутної шафки з інкрустованим хрестом, розміщеним на дверцятах з чільної сторони. Бокові чотирикутні колонки перекриваються масивною рамою-карнизом, а далі завершуються чотиригранними банями, які через надмірну стилізацію виглядають дещо деформованими. У центрі виробу здіймається чотиригранна конструкція, увінчана банею ледь дуговидної форми, що нагадує навісне перекриття. Єдиними реальними елементами, скопійованими з церковної архітектури, є точені барабани з маленькими банями та маківками, завершені різьбленими рівнораменними хрестами. Кіот декорований інкрустацією перламутром, рогом і кольоровим деревом, тоді як різьбленням виконані лише мотиви парканців на поверхні бань, які імітують гуцульську гонту. Кіот Миколи Девдюка – унікальний взірець поєднання новаторських тенденцій з традиційними, принципи формотворення якого знайшли своє продовження лише у 1985-1990 рр., коли відбулось відродження сакральних традицій у художній різьбі.

Власне цим періодом датований кіот із церкви Святого Духа с. Соколівка Косівського р-ну, виконаний групою майстрів Косівських художньо-виробничих майстерень Спілки художників України. Кіот має форму церкви з п'ятьма банями та оздоблений традиційним гуцульським різьбленням. Із масовим будівництвом нових церков та повсюдною реставрацією старих, попит на такі сакральні вироби значно виріс. За художньо-конструктивними ознаками їх можна поділити на дві групи. До першої зараховуємо кіоти так званого хрещатого типу, які нагадують моделі народної церковної архітектури. Їх виготовлення потребує великої майстерності, досконалих знань столярної справи та значного досвіду, властиве їм і старанне дотримання канонів храмового будівництва. Це кіоти, в яких добре проглядаються виступаючі об'єми несучої частини моделі з п'ятибанним верхом, кожна з яких має виразно наповнені, чітко окреслені форми, виготовлені з дотриманням архітектонічної пропорційності. Можемо говорити про те, що такий тип кіоту є домінуючим та зустрічається у доробку багатьох косівських різьбярів, зокрема М.Радишу належить цікавий зразок, у якому вдало поєднано темне та світле дерево.

Особливу увагу слід звернути на комплексне вирішення престолу, та киворію з церкви Успіння Богородиці с. Шепіт О.Крицкалюка (іл. 3).

Композиція киворію поєднує українські баркові традиції оздоби сакральних виробів із принципами гуцульської різьби і формотворення. Це одночасно і самостійна мала архітектурна форма, і частина загального вирішення інтер'єру церкви, яка повинна співпрацювати з іншими його складовими. Об'єднуючим елементом виступає світлий орнамент, основний мотив якого – чотирипелюстковий розквітлий хрест, розроблений у більших та менших варіаціях. Він виступає основою замкнутої центричної композиції, самостійної та самодостатньої у простінках виробу, і повторюваним мотивом, вписаним у коло на бічних півколонках, і потрактований на просвіт фриз, що використовується у повному та половинному варіанті. Чотирилопаткові колонки підтримують складне арочне завершення з точеними кулями та хрестами на кожному з кутів киворію. На престолі

розміщено декорований у кращих традиціях брустурівської школи різьбярства кіот. П'ятибанна церква інкрустована кольоровим деревом, що поєднано з легкою різьбою, а протиставлення темне тло – світлий орнамент – тут відсутнє. Киворій підкреслює писанкову красу. Кольорове багатство, розміщене по центру кіоту, слугує своєрідною проміжковою ланкою між ним та іншими елементами церковної оздоби. Високий професійний рівень майстра дозволив йому втілити складний та багатоплановий задум, не порушуючи загальної композиції інтер'єру, доповнити та збагатити його.



Іл. 3. О.І.Крицкалюк. Престол та киворій церкви Успіння Богородиці. Село Шепіт, Косівський р-н.

Другу велику групу кіотів, які виконують косівські майстри, складають такі, в яких основний корпус має вигляд прямокутної шафки, близький до кіоту Миколи Девдюка. Зразком, що ілюструє цей тип, може слугувати кіот В.Тонюка з с. Річки, в оздобі якого майстер поєднав кращі тенденції Річківської та Брустурівської шкіл художньої обробки дерева Гуцульщини. Захоплює культура технічного виконання усіх конструктивних частин та тактовне декорування, що дозволило створити єдиний стилістичний сакральний образ[2].



Іл. 4. Д.Ф.Шкрібляк. Ікона. 1996 р.

Дмитро Федорович Шкрібляк, правнук знаменитого Юрія Шкрібляка, відроджує давній тип різьбленої ікони, що був практично забутий, та завдяки таланту майстра знову набуває популярності. При її виконанні різьбяр користується тими ж технічними прийомами, що й при виконанні інших виробів, проте композиційний уклад твору вимагає залучення великої кількості символічних елементів, які автор віртуозно укладає у симетричні орнаментальні схеми, досконалі, витончені та знайомі кожному українцеві. Ікона, виконана у 1996 р., близька до народних примітивів та давніх дерев'яних різьблених хрестів (іл. 4). Композиційний центр з фігурами розп'ятого Христа та розбійників обабіч нього потрактований як своєрідний складний орнаментальний мотив, сповне-

[2] Попенюк В. Новаційні кіоти на Гуцульщині та Покутті (інспірації народної церковної архітектури) // Алкос: Літературно-мистецький альманах.– Косів, 2005.– № 2-3.– С. 119-125.

ний глибокої символіки та необхідної атрибутики. Кожен елемент узору самодостатній та активно співпрацює не лише з іншими складовими декору, але й з формою виробу загалом, доповнюючи та збагачуючи її. Досконала суха різьба підкреслена окремими вкрапленнями інкрустації, яка не порушує загальної урочистості виробу, його глибокого сакрального змісту. Як зазначає Й.Приймак та С.Стефурак, "це саме той момент, коли призначення виробу, зміст, форма та декор працюють як єдине ціле"[3].

Групу менших за розміром виробів сакрального та обрядового призначення складають хрести, патериці та свічники, яких у доробку кожного майстра Косівщини чимало. Цікаві та своєрідні вироби бачимо у доробку Ю.Юсипчука, Я.Пасічанського, Ю.Павловича, М.Грепиняка, М.Мегединюка, М.Лабачука. До сакральної тематики звертається і Познюк Андрій Гаврилович із села Соколівка, син видатного гуцульського майстра Познюка Гаврила Юрійовича. Він продовжує живописну манеру батька, наповнюючи свої твори складними багатоколірними інкрустаціями та здійснює пошук нових форм згідно з виробленою стилістикою. Так, при виконанні хреста, висота якого 220 см, майстер успішно вирішив цілий ряд композиційних завдань, а саме:

– пропорційність окремих елементів до цілого;

– вірно знайдена величина основного мотиву, який вдало вписується по всій поверхні геометрично-складної форми;

– автор уникає подрібнення, чим і досягає монументальності виробу.

Слід підкреслити універсальність обдарування майстра, який з однаковим успіхом виконує поставлені завдання у виробах малих і великих розмірів та створює у кожному окремому випадку таку композиційну схему, яка б максимально вигідно підкреслила основний об'єм. Повертаючись до хреста, зазначимо, що ювелірна точність у виконанні складної інкрустації дозволила створити Андрію Гавриловичу довершений твір, а чергування темних і світлих елементів орнаменту посилює урочисте звучання. Чи не найбільшим досягненням майстра, який працює переважно з малими формами, стало виготовлення справді монументального твору, позбавленого другорядного та несуттєвого, а також такого, що повністю відповідає виробленому десятиліттями почерку митця.

Дещо в іншому аспекті подано хрест, виконаний С.Д.Стефураком. Прості прямі лінії пожвавлено хвилеподібною оздобою з інкрустованим блакимним бісером, а центр виділено жовтим кольором. Хоча декор твору мінімальний, враження урочистості та піднесення при його спогляданні не залишає глядача. Максимальний ефект при мінімумі використаних елементів – свідчення великого творчого обдарування митця. Тут ми можемо говорити і про значення професійної освіти, яка дала поштовх до пошуку нових форм при виконанні традиційних виробів.

Як зазначає більшість дослідників різьбярства Гуцульщини, творчість вже згаданого С.Бзунька становить нову яскраву сторінку в її історії. Він



Іл. 5. С.В.Бзунько. Хрест. 1994 р.

один з перших надзвичайно майстерно об'єднав геометричний орнамент з рослинним таким чином, що вони стали єдиним цілим, доповнюю-

[3] Приймак Й., Стефурак С. Син славного роду.– Косів: Писаний Камінь, 2006.– С. 8-13.

чи один одного та збагативши арсенал гуцульських візерунків. Для його виробів загалом, та таких, які мають певне культове навантаження зокрема, характерний формотворчий орнамент. Так, наприклад, декоративний хрест цього автора також має трипелюсткове завершення, подібно до виробів інших майстрів (іл. 5). Проте, у цьому випадку пелюстки формують весь силует виробу, структурують його та завершують, виступаючи обрамленням для сюжетних композицій у їх нішах. Зв'язок з традиційним мистецтвом тут очевидний, проте митець пішов далі, виконавши тематичні зображення у тій же стилітиці і, таким чином, логічно вписав їх в орнаментальну сітку.

До виробів сакрального призначення С.В.Бзунька зараховуємо також єпископський посох, виконаний у співавторстві з Л.Юсипівим, І.Деркачем та Д.Рибаком, а також надзвичайно оригінальні різьблені ікони, зокрема, одну з них, композиційна схема якої близька до вирішення гуцульських тарілок. Традиційні "кучерики" у майстра "проростають" пагонами на бордюрі та "розквітають" в основній частині, доповнюючи образ Ісуса Христа, вміщеного у центральний квадрат. Злагоджена єдність усіх складових, досконала в технічному плані суха різьба та своєрідне трактування сюжету безпомилково вказують на автора, який постійно перебуває у пошуку оригінальних вирішень.

М.Б.Радиш створив чималу колекцію виробів сакрального призначення, серед яких найбільшу групу становлять хрести, найрізноманітніші за формою, силуетом, призначенням, оздобою та навіть кольором, основними серед яких залишаються природні відтінки деревини. Майстер не приховує волокон матеріалу, а розігрує їх як елемент композиції, природній декор, доповнений різьбленим орнаментом та делікатною інкрустацією. Бачимо прямі і півкруглі завершення, різноманітні пропорційні співвідношення та звернення до архаїчних зразків. Цікавим є також футляр для Біблії, у якому відстежуються улюблені писанкарські мотиви митця. Альбоми та обкладинки до книжок, які часто зустрічаються у доробку інших різьбярів, митець потрактував по-своєму, надавши виробу вертикальної форми, а також ускладнивши традиційний прямокутник півсферичними та вигнутими лініями. Передню стінку прикрашає досить об'ємна та складна інкрустація з використанням рослинних та геометричних мотивів.

Висновки. Сакральна тематика приваблює багатьох майстрів художнього дерева Гуцульщини цікавими, складними завданнями, новими можливостями виявити власний талант. Активні пошуки ведуться у кількох напрямках. До великих, архітектурних форм зараховуємо вирішення іконостасу – виріб, над яким, переважно, працюють одночасно декілька майстрів. Він композиційно організовує внутрішній простір храму та найповніше виявляє зв'язок традиції і сучасності, демонструє актуальність першої у сучасному житті. До кращих іконостасів зараховуємо такі, що виготовлені під керівництвом С.Бзунька та С.Стефурака. Доволі чисельну групу сакральних виробів становлять кіоти, вирішення яких відбувається у двох напрямках: перший і кількісно більший становлять п'ятибанні, що імітують зразки церковного будівництва; до другого належать такі, що зводять архітектурну форму до певного символу, а їх основний корпус має вигляд прямокутної шафки. Комплексне вирішення престолу, киворію та кіоту, здійснене О.Крицкалюком – доволі рідкісне явище у сучасній косівській різьбі. Відродженням давньої різьбленої ікони успішно займається Д.Шкрібляк. В доробку майже кожного майстра художнього дерева Косівщини зустрічаємо звернення до хреста, трактування якого відбувається згідно з композиційними, формотворчими та орнаментальними засадами, виробленими митцями. Спільною залишається народна традиція, що в той чи інший спосіб відчувається у кожному виробі, актуальність якої на сьогодні є беззаперечною.

Вважаємо за необхідне подальше вивчення художнього дерева Косівщини як надзвичайно самобутнього явища, та такого, що органічно поєднює тенденції сучасного мистецького життя з традиційною народною основою, засвоєння якої відбувається завдяки вдало організованому навчальному процесу у Косівському інституті прикладного та декоративного мистецтва.

Статті



Ірина ГАЙМУС

ХУДОЖНЬО-ІДЕОЛОГІЧНИЙ СИНТЕЗ В МОНУМЕНТАЛЬНОМУ ЖИВОПИСІ УКРАЇНИ РАДЯНСЬКОГО ПЕРІОДУ

Iryna HAYMUS. On Synthesis of Artistry and Ideology in Monumental Painting of Ukraine at Soviet Period.

Стаття розглядає становище монументального живопису України радянського періоду в умовах тоталітарного режиму. Аналізуються основні критерії оцінювання та відбору тематики робіт. Розглянуто завдання, які ставила комуністична верхівка перед художниками-монументалістами. В дослідженні характеризується діяльність митців Києва та Львова, котрі працювали в умовах становлення "неофіційного" мистецтва.

Феномен появи соцреалістичного мистецтва полягає в намаганні влади перервати природні культурні традиції та створити шляхом культурологічних підмін і фальсифікацій особливу агресивну субкультуру, антикультуру, яка претендує на тотальність. Оскільки тоталітарний режим не передбачає інакодумства (наявність інакодумства суперечить самій суті тоталітаризму), то усі інакодумці повинні бути знищені чи морально зламані.

Інакодумством же за тоталітарного режиму є будь-який прояв творчості, відмінний від державної доктрини, навіть абсолютно нейтральний. Звідси, поява незалежної творчості у тоталітарній державі сприяла руйнуванню субкультури системи, яка намагалась відтворити культурні традиції та прорвати інформаційну ізоляцію.

Тоталітарний режим визначає ідеологію, яка впроваджується в культуру та мистецтво задля досягнення єдиної цілі, а саме, контроль усіх сфер діяльності людини та її повна покора перед владою. Необхідною умовою встановлення тоталітарного режиму є закрите суспільство, тобто таке суспільство, у якому зв'язок із зовнішнім світом підконтрольний державі, інформація про зовнішній світ проходить крізь призму державної пропаганди, а інформація про внутрішній стан приховується й фальсифікується. Таким чином, за тоталітарного режиму суспільство ізолюється в часі (фальсифікація історії, переривання культурних традицій) і в просторі (інформаційна ізоляція суспільства від зовнішнього світу і влади від громадян).

Виходячи з цих основних положень ми можемо пояснити існування в українському мистецтві другої пол. XX ст. двох полярних напрямків: соцреалізму та неофіційного мистецтва 1960-их рр. Перший з них, створений штучно (як і все, що було створене радянською владою), в своїй основі спирається на реалістичне відтворення дійсності. Соціалізм, як ідейна доктрина цього напрямку, надає зовсім іншого змісту самому поняттю "реалізм", адже реалістичне мистецтво Радянського Союзу створює неіснуючі образи неіснуючої дійсності, як би парадоксально це не звучало.

Але основна проблема не в цьому. Створюючи штучну культуру і проектуючи її на творчість ідеологи тоталітаризму не могли врахувати деякі нюанси, хоча доклали до цього всі зусилля. Художній процес має свої незмінні етапи: емоційне сприйняття – формування художнього образу – втілення в матеріальну форму. Ця спрощена схема дає розуміння того, що державні замовлення, примусове виконання роботи та інші неприйнятні для творчості фактори, перетворюють художній процес на штампування, нівелювання творчості як такої, звідси невисока якість мистецтва соцреалізму. На сьогоднішній день так і немає однозначного твердження, чи вважати мистецтво соцреалізму справжнім мистецтвом, чи це тільки період в історії мистецтва, який характеризує його з негативного боку.

Якщо станковий живопис виправдовує себе в цьому положенні появою неофіційного мистецтва, яке назагал і визначає рівень мистецтва в Україні другої пол. XX ст., то монументальний живопис не мав змоги себе реабілітувати через "помітність" та масштабність. Всі спроби втілити художні образи, де відсутня ідеологічна концепція, а присутні національні тенденції закінчувались невдало. Так, стінопис Богдана Плаксія в кав'ярні "Хрещатик" у Києві, де художник

зобразив В.Симоненка, І.Дзюбу, було зруйновано (Б.Плаксій. Малювання по-тиньку. Знищено)[1] (мал. 1).

Зважаючи на такі обставини у митців-монументалістів (підкреслимо слово "митців") існувала потреба свої творчі прагнення, емоційні переживання втілити якимось чином у форму, тобто матеріалізувати. Сама специфіка монументального живопису полягає в тому, що в основному це були державні замовлення, які вимагали певного рівня роботи. Митцеві, за таких обставин, могла допомогти слабинка, яка, безперечно, існувала в мистецтвознавчій радянській критиці, а саме – недостатня теоретична база. Для критиків мистецтва даного періоду існував один принцип оцінювання творів мистецтва – ідеологічний. Опираючись на нього вітчизняні науковці мало торкались таких нюансів у роботі, як стилістика, колористика, узагальненість образу, композиція та інші важливі риси, які визначають велику долю якості роботи.

Передусім це зумовлено самими завданнями, які покладала на монументальний живопис комуністична партія. Адже таке завдання, як декоративне оформлення архітектурної композиції нівелювалось внаслідок вимоги ідеологічного виховного змісту роботи.

Погляд на мистецтво, у радянських мистецтвознавців, базувався на положенні К.Маркса, що мистецтво – це форма суспільної свідомості, яка є основою теорії реалізму, як художнього виразу життєвої правди[2]. Як протиставлення до єдиного прийнятного визначення мистецтва називають "ідеалістичні концепції сучасного модернізму, пов'язані з відродженням релігійно-містичного розуміння мистецтва або з суб'єктивістським трактуванням його як чистого самовираження художника"[3]. Але об'єктивна реальність, яка сприймається людською свідомістю в будь-якому випадку набуває якісно нових ознак.

Оскільки монументальний живопис базується у своїй специфіці на узагальненості форми, то радянська критика вимагала, щоб узагальнювались "ідеї сучасності, проявлявся потяг створювати твори на значні громадянські теми, просякнуті високим революційним пафосом і зрозумілі народу"[4]. Всі інші досягнення художників-монументалістів сприймаються як "схематизм і бездушна стилізація"[5]. Отже зрозуміло, на які параметри оцінки творів мистецтва опиралось вітчизняне мистецтвознавство.

Перед українськими художниками-монументалістами радянського періоду, які розуміли і відчували всі прогалини у мистецтвознавчій критиці, відкривалась велика перспектива. Адже вони можуть робити художньо-якісне мистецтво, спираючись на традиції та інтерпретуючи їх, але за умови трактування їхніх робіт як ідеологічних. Всі "формалістичні прийоми" в монументальному живописі виправдовувались, якщо існував ідеологічний зміст. Під "формалістичними прийомами" маються на увазі такі характеристики роботи, які відрізняють поняття "форма" від "фігура" (фігуративний живопис). При чому це не обов'язково має бути застосування жовто-блакитної колористики чи української символіки. Таке сприйняття формалізму було б досить однобічним. Це, насамперед, вміння працювати з формою, надаючи їй звучання в цілісному сприйнятті роботи. Так, висловлюючись про керамічне панно І.Литовченко на станції київського метро "Більшовик", науковець зазначає: "Умовність зображення – графічність, плоскісність фігур – викликана потягом до концентрації образного змісту, бажанням виразити пафос праці робітничого класу"[6] (мал. 2). Разом з тим Івана Литовченко можна зарахувати до покоління шістдесятників-першовідкривачів. Його перші монументальні розписи були створені для приміщення Залізничного вокзалу в Києві (1955)[7], в 1960-их рр., в співавторстві з В.Ламахом та В.Катковим, І.Литовченко створює монументальні роботи на Річковому вокзалі (1961), аеропорт "Бориспіль" (1965) та інші. Розпочинаючи мистецьку кар'єру художник, який закінчив текстильне відділення Львівського

[1]Міщенко Г. Екзистенція – шлях до себе // Образотворче Мистецтво.– 1996.– № 2.– С. 6.

[2]Маркс К., Енгельс Ф. Про мистецтво: Збірник / Упоряд. В.О.Кудін.– К.: Мистецтво, 1978.– 303 с.

[3]Ванслов В. Карл Маркс и вопросы эстетики // Искусство.– 1968.– № 5.– С. 2.

[4]Кутузова Н. Советское монументальное искусство // Искусство.– 1966.– № 11.– С. 3.

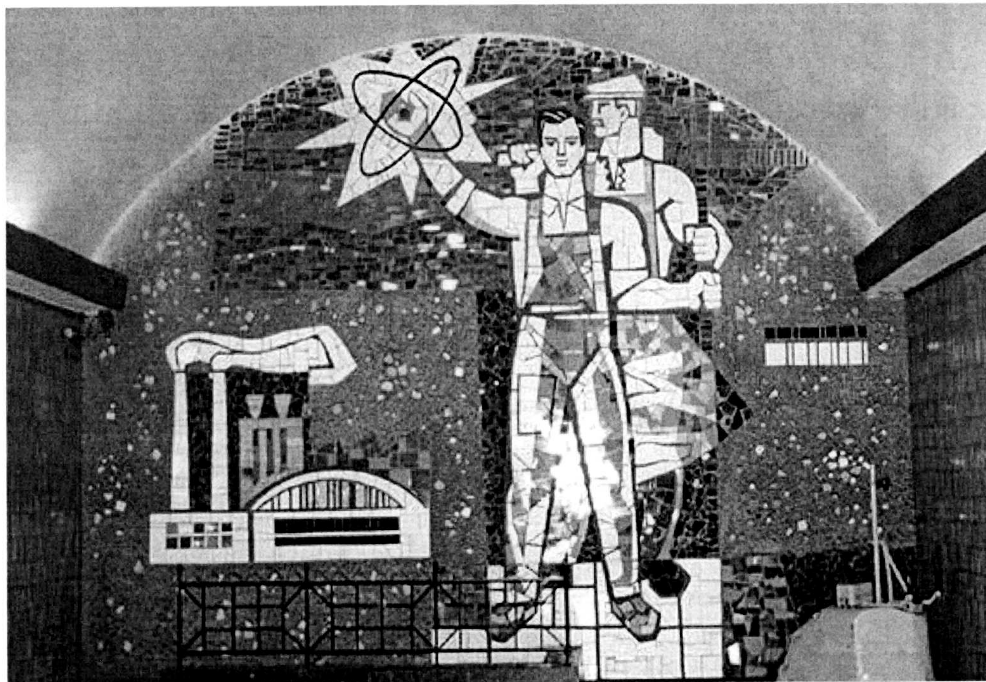
[5]Там само.

[6]Пекоровский М. Актуальная проблема теории и практики // Искусство.– 1965.– № 3.– С. 18.

[7]Ткаченко М.В. Творчий внесок вихованців ЛДІПДМ у розвиток сучасного радянського живопису // Вісник Львівської академії мистецтв: Зб. наук. праць.– Львів, 1990.– Вип. 1.– С. 50.



1. Б.Плаксій. Стінопис у кав'ярні "Хрещатик", Київ. Малювання по-тиньку. Знищено.



2. Станція метро заводу "Більшовик", тепер Станція Шулявська. Відкрита в 1963 р. (архітектори А.Добровольський, Б.Приймак, А.Маліновський, А.Черкасський, художники-монументалісти І.Литовченко, М.Литовченко).

інституту декоративно-ужиткового мистецтва (1948-54), швидко приходить до вирішення завдань синтезу мистецтв та архітектури. І основна проблема полягала не в професіоналізмі І.Литовченка як художника-монументаліста, а в прояві інакодумства як особистості, а це вже призводить до таких негативних наслідків, як звинувачення в націоналізмі та знищення його керамічних мозаїк (виконаних у співавторстві з О.Кіщенком) в інтер'єрі ресторану "Метро" в Києві (1963)[8].

Дослідниця монументального живопису Г.Скляренко так охарактеризувала творчість київських митців: "привабливість творів І.Литовченка, В.Ламаха, Е.Каткова крилась у складному парадоксальному поєднанні відвертої ідеологічної тематики з виразними напруженими динамічними композиціями, у використанні формальних прийомів модерністського мистецтва (мотивів з робіт Пікасо, Леже, Сікейроса)"[9].

Характерною ознакою монументального живопису є його соціальне значення. Враховуючи цю важливу ознаку митці шукають засоби вираження, які будуть пробуджувати свідомість і національну гідність. Якщо державна партійна верхівка могла використовувати цю властивість задля возвеличення комунізму, то українські митці надихались у цьому випадку мистецтвом Латинської Америки (творчість Д.Сікейроса, Х.Ороско, Д.Рівери). Не беремось стверджувати остаточно, але пошуки бойчукістів велись у подібному напрямку. Це, насамперед, звернення до зображення праці і побуту селян, простого народу, в композиції враховується "абстрагованість реальності, в якій митець виступає носієм національних особливостей", "синтез зовнішнього змісту", "обміркована схематизація"[10].

"Показовою була взаємна зацікавленість між М.Бойчуком і Д.Рівероє. Те, що вони мали спільні погляди на роль монументального мистецтва у суспільному житті, у формуванні суспільної психології, і те, що пізніше Рівера називав Бойчука своїм учителем, як згадував учень Бойчука О.Мизін – багато про що говорить"[11].

Проблема формотворення в монументальному живописі 1960-90-их рр. полягала в створенні образів, які вигідно відтіняли ідею соціалізму. Андерграунд, як такий, абстрактне мистецтво не мало місце в даному виді мистецтва, оскільки воно публічне і не може бути для обмеженого кола глядачів. Тому як вияв нонконформізму (лат. non conformis – невідповідний, не- однаковий, незгідний) художники-монументалісти, підтримуючи загальну течію шістдесятників, могли проявляти в таких випадках: 1) використовуючи у своїх роботах образи героїв української національної історії; 2) звертаючись до народних традицій, створення "фольклорного напряму"; 3) стилізуючи монументальний живопис, переймаючи кращі традиції світових майстрів (Ф.Леже, П.Пікассо, Д.Сікейрос, Д.Ривера, М.Бойчук). Можливий ще варіант поєднання, синтезу художніх засобів, але в будь-якому випадку митці, які ідентифікували себе як нонконформісти, дисиденти, шістдесятники, мали змогу у своїх роботах це проілюструвати.

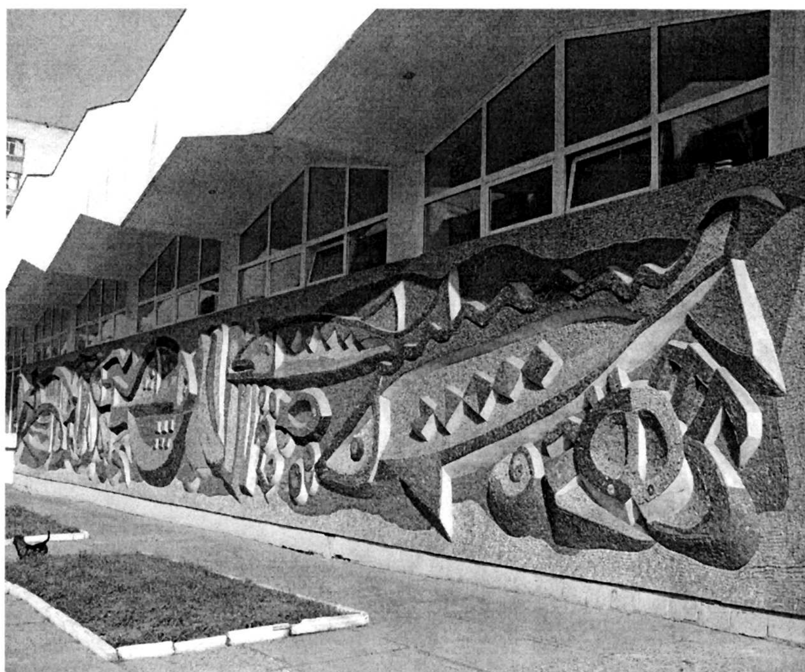
Становище художників-монументалістів в період радянського тоталітаризму було неоднаковим. Київ та Львів – два міста, де найбільш чітко межували поняття "офіційного" та "неофіційного" мистецтва. Київ як культурний і політичний центр в Україні, що був "третім столичним містом СРСР", мав значні обмеження щодо розвитку нового мистецтва. Київська школа була тісно пов'язана з Художнім інститутом і, як наслідок, його традицією академічного (реалістичного) виховання – єдиною традицією, що мала право на існування з 1930-их рр. У Києві мистецьке спрямування шістдесятників розвивалося як певний колективний пошук нового стилю, нових художніх засобів. Креативність львівської школи шістдесятництва полягала в її орієнтації на європейське мистецтво, його інтелектуальну насиченість, філософічність. У Львові були більш відчутними культивування індивідуальності в мистецтві і пошуки власного "я", тому це і можна назвати спільною рисою для львівської школи шістдесятництва. За таких умов у львівських митців була можливість зайняти позицію "поміркованих" шістдесятників. Тобто, виконуючи державні за-

[8]Чегусова З. Іван, Марія та Наталка Литовченки // Образотворче Мистецтво.– 1997.– № 3-4.– С. 38.

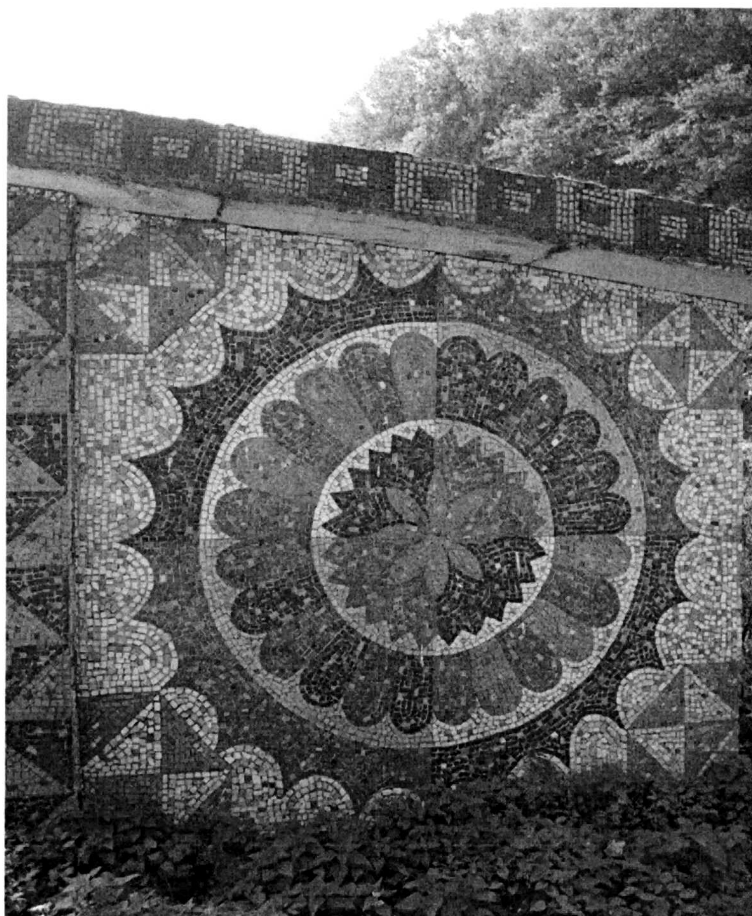
[9]Скляренко Г. Монументально-декоративне мистецтво України другої половини XX століття // Студії мистецтвознавчі. Число 3 (7). Архітектура. Образотворче та декоративно-ужиткове мистецтво.– Видавництво ІМФЕ.– К., 2004.– С. 92.

[10]Кравченко Я.О. Художник і Час. Школа Михайла Бойчука. Охрім Кравченко.– К.: Оранта, 2005.– С. 26, іл.

[11]Литовченко І. Бойчук і сучасність // Образотворче Мистецтво.– 1994.– № 2.– С. 6.



3. В.Патик (у співавторстві). “Риби” (1988) – мозаїка на магазині “Океан” у м. Львові.



4. М.Андрущенко. Мозаїка на боковій стіні автобусної зупинки в с. Лани Перемишлянського р-ну, Львівської обл.

мовлення, зайняти позицію, яка не компрометувала їх як нонконформістів, але давала можливість працювати в умовах тоталітарного режиму.

Зважаючи на велику кількість технік у монументальному живописі, була можливість знаходити нові рішення в стилістиці твору. Окрім мозаїки, фрески, з'являється техніка сграфіто, кольорові цементи, метал. Шукаючи засоби для поєднання різних матеріалів в одній роботі, художники одночасно втілюють в життя ідейні задуми, експериментують з формою та кольором. Це ми можемо спостерігати в монументальній роботі В.Патика "Риби" (1988) на стіні магазину "Океан" по вул. В.Великого (м. Львів), виконане у співавторстві з Б.Сорокою – випускником 1964 р. відділу художньої кераміки та Г.Олексюком – випускником 1968 р. відділу художнього скла. Невипадково дана робота має деякі аналогії із керамічними рельєфами Ф.Леже[12] та вітражу, оскільки монументальний живопис, виконаний на стіні магазину, є ідейним продовженням вікна в споруді (мал. 3). Завдяки застосуванню напіврельєфу в мозаїчній композиції, відбувається градація кольору, що в свою чергу створює динаміку та рух композиції. Рельєфність мозаїки збагачує лаконічність рис самої споруди. І недаремно митці вирішують робити фігури об'ємними, оскільки це допомагає композиції не затертись під масивним фігурним завершенням магазину. Якщо поєднати ці властивості з сюжетом роботи, то постає цілісний та доцільний в даному середовищі мистецький твір.

Випускник 1953 р. відділу монументального живопису ЛДІПДМ В.Патик відзначився, насамперед, використанням особливої колористики робіт, поєднання барв, притаманне більше закарпатським художникам, аніж львівським. Живопис митця пов'язують із творчістю давньоруського монументального живопису, народного примітиву, французьких художників кін. XIX - поч. XX ст. В.Ван Гога, А.Матісса, Ф.Леже, П.Пікассо[13]. Але найбільш явно виступає вплив на творчість В.Патика Фернана Леже. Для французького митця головним в створенні композиції роботи є колір, який не тільки виконує естетичну роль у роботі, він створює динамічну архітектоніку, глибину простору. І чим контрастніша колористика, тим більша декоративність композиції. Знову-ж-таки аналогію з творчістю Ф.Леже ми можемо провести, аналізуючи роботу В.Патика "Новобудови Львова" (1981) на фасаді Науково-дослідного інституту по вул. В.Великого. Індустріальний пейзаж, зображений на фасаді інституту, виходить в оточуючий простір і виглядає органічно з такими ж спорудами навколо. Колористика тут вже не така яскрава і контрастна, як в інших роботах, але зв'язок з індустріальними пейзажами Ф.Леже залишається для нього характерним[14].

Зовсім в іншій, але не менш індивідуальній манері працює Б.Сойка. Його роботи знаходяться, головним чином, в інтер'єрі, в приміщеннях, які призначенні для відпочинку або вільного проведення часу. Трактування сюжету в композиції переважно нейтральне по відношенню до призначення споруди.

Художник закінчив відділ монументально-декоративного мистецтва 1958 р. ЛДІПДМ, працював у художньо-виробничому комбінаті у Львові. Кілька його творів зосереджені у відпочинкових комплексах, зокрема в санаторії "Пролісок" в Моршині та санаторії "Карпати" в Трускавці.

Мозаїка в фойє санаторію "Пролісок" (1977 р.) виконана в імпресіоністичній манері. Моделювання форми світлотінню, асиметричний характер композиції без виділення центру, повітряна перспектива без лінійної, всі ці риси в роботі дають право віднести її до імпресіоністичної стилістики. Всі персонажі мозаїки не позують, а ніби ненароком зафіксовані в момент руху. Поєднання контрасту швидкоплинних елементів з рівновагою "недбалої" композиції відповідають структурі самої поверхні, на якій виконана робота. Стіна має криволінійну площину, вигнуту і хвилясту, що гармонює з обраною авторською технікою. Ідентифікувати монументальний живопис Б.Сойки ми зможемо відшукавши завуальовані внизу ініціали митця "Б.С.", які композиційно переплітаються із рослинними елементами в роботі. Цей прийом теж є новим для монументальних робіт даного періоду.

Але експериментувати мали можливість далеко не всі митці. Творчі спілки стали найбільш ефек-

[12] Жадова Л. Творческая судьба Фернана Леже // Искусство.– 1966.– № 4.– С. 52.

[13] Ткаченко М.В. Творчий внесок вихованців...– С. 52.

[14] Жадова Л. Творческая судьба...– С. 55.

тивним знаряддям, через яке тоталітарна держава організовувала ідеологічну єдність своєї субкультури. Обов'язковим для членів спілки було розділяти принципи соцреалізму та дотримуватись їх у своїй творчості. Якщо перша частина вимоги могла деякими членами зігноруватись, то друге положення мало виконуватись безвідмовно. Вступаючи в такі спілки художники не тільки забезпечували себе стабільним заробітком, а й мали можливість просто працювати. Адже в умовах державної монополії всі необхідні для діяльності живописця графіка, скульптора матеріали та інструменти опинились у власності держави і розподілялись тільки всередині Спілки і тільки між його членами. Єдиним засобом для існування художника стали державні замовлення, звідси будь-яке зображення або об'єкт мали належати до загального ідеологічного цілого.

Основні ознаки, які супроводжують монументальний живопис радянського періоду – це символічність та алегоричність. Причому ці якості робіт мають дуалістичне значення. З іншого боку комуністичний міф має свою символіку та образи, які ми відносимо до соцреалізму. З другого боку, та ж сама символіка проявляється в роботах художників-шістдесятників, розкриваючи зовсім іншу ідею – ідею національної свободи.

У Києві Спілка художників України корелювалась працівниками ідеологічного відділу, ескізи та роботи оглядались не тільки членами ради Спілки художників, а й секретарями ЦК КП України. Зокрема, вітраж із зображенням Т.Г.Шевченка у корпусі Київського університету, авторами якого були Алла Горська з художниками Г.Зубченко та О.Заливахою до 150-річчя Тараса Шевченка, охарактеризовано як "грубо-спотворений, архаїзований у дусі середньовічної ікони образ Т.Г.Шевченка, який немає нічого спільного з образом революціонера-демократа, якого палко любить совєтській народ і народи всього світу"[15].

Львівські художники-монументалісти, які працювали в радянський період, залежали в основному від державних замовлень, які розподілялись всередині Спілки художників. І тут постає один вагомий момент – те, як митець вирішує сюжет роботи, диктує саме призначення споруди. Будинок побуту "Юність" у Львові, який знаходиться в центральній частині міста по вул. 700-річчя, оформляли М.Андрущенко та М.Кристопчук. Мозаїка на фасаді багатоповерхової споруди виконана із застосуванням соцреалістичної символіки. Але дане використання в сюжеті герба Радянського Союзу, червоних стягів та образів селян, робітників та партизанів зумовлено призначенням споруди, її виховним соціальним значенням для відвідувачів, гостей та перехожих.

На противагу цьому, оформлення споруд у більш віддалених районах Львова, мають не такий яскраво виражений соцреалістичний характер. Тут митці мають більше свободи у виборі сюжету, стилістики твору. Прикладом цього може слугувати вже згадана вище робота "Риби" В.Патика на фасаді магазину "Океан" та робота "Новобудови Львова" на фасаді Науково-дослідного інституту по вул. В.Великого (1981 р.).

Свобода творчості прослідковується і в оздобленні автобусних зупинок в містечках та селах, по тій самій причині. Так М.Андрущенко в мозаїчній композиції автобусної зупинки в с. Лани Перемишлянського р-ну Львівської обл. використав народні українські мотиви (мал. 4), фольклорний напрям, який можемо досить часто зустрічати в декоративному оформленні автобусних зупинок. Існує проблема визначення авторства багатьох монументальних розписів, зупинок зокрема, оскільки всередині спілки, де велась документація робіт та їх авторства, багато документів не збереглося. А тому єдина можливість відтворити автентичність твору є на основі мистецтвознавчих джерел або зі спілкування із самими художниками. Багато із цих "анонімних" творів являють собою якісні художні роботи, без огляду яких дослідження не буде таким повним та цілісним. Також, можливо, що при оприлюдненні таких робіт з'явиться інформація, яка доповнить базу автора по дослідженні даної теми.

Таким чином за кількома ознаками, побіжно висвітленими нами вище, можна теоретично визначати якість монументального живопису України в умовах існування радянської влади. Практика художнього синтезу, яка стосувалась і техніки, і поєднання різнопланових суперечливих мистецьких характеристик роботи (композиція, колір, форма) мала місце в монументальному живописі 1960-90-их рр., і була спровокована появою офіційного напряму в мистецтві – соцреалізму.

[15] http://archives.radiosvoboda.org/

Статті



Любов ВОЛОШИН

ЮРІЙ СТАРОСОЛЬСЬКИЙ: ПОВЕРНЕННЯ ІЗ ЗАБУТТЯ

Lubov VOLOSHYN. Yuri Starosolski: A Return from Forgotten Past.

Юрій Старосольський (1907-1991) належить до плеяди визначних діячів української культури і науки, довго замовчуваних тоталітарним режимом і через те все ще малознаних нині у своїй Батьківщині. Перша в Україні публікація про нього як художника й учня школи О.Новаківського з'явилась у Львові 1998 р.[1]. Дещо пізніше на сторінках перевиданого в 2000 р. восьмого тому "Енциклопедії Українознавства" було поміщено біографічну довідку про нього, проте без жодної згадки про його творчість як митця. Між тим, різнобічно обдарована творча постать Ю.Старосольського, високо цінена і поважана за кордоном, заслуговує врешті пильної уваги також з боку вітчизняних дослідників.

Народився Ю.Старосольський у Львові і формувався в елітарному культурно-мистецькому середовищі Галичини поч. XX ст. Батько його, Володимир Старосольський (1878-1942) був відомим у Львові адвокатом, в минулому – діячем у Бойовій Управі УСС та в уряді УНР, проф. Українського Університету у Кам'янці-Подільському та в Українському Вільному Університеті (УВУ) у Празі. Мати Юрія, Дарія Старосольська, з дому Шухевич (1881-1941) – піаністка, викладач Музичного Інституту ім. М. Лисенка, також була громадською діячкою, редагувала у Львові журнал "Мета", писала нариси та поезії до жіночого часопису "Нова Хата". Дідусь Юрія по матері, Володимир Шухевич, був знаним в Галичині громадським діячем, вченим-етнографом, автором унікальної нині 5-ти томної праці "Гуцульщина". Бабуня Юрія, Герміна Шухевич (1852-1939), була відомою діячкою емансипантського руху в Галичині, директором Інституту для дівчат ім. Кн. Ольги. Рідна сестра Юрія, Уляна Старосольська (псевдонім – Любович, род. 1912 р.) – журналістка і письменниця, співпрацівниця "Нової Хати", згодом на еміграції у США, редагувала відомий часопис Союзу Українок Америки "Наше Життя". Брат Юрія, Ігор Старосольський – архітектор, відомий як один із організаторів реставрації архітектурних пам'яток Львова.

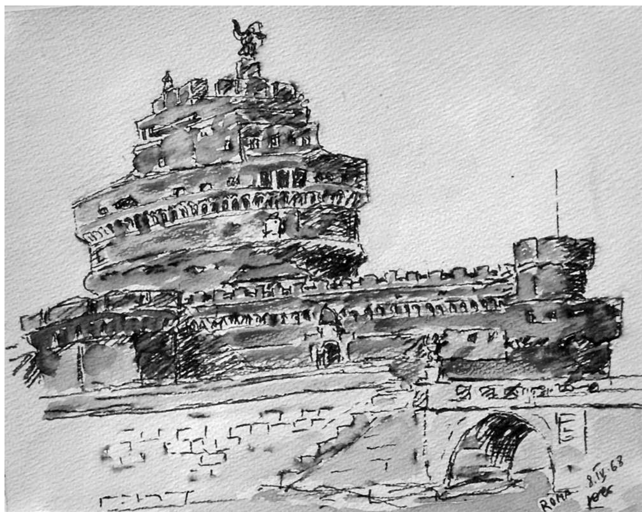
Юрій змолоду виявляв всебічну обдарованість – малював, грав на скрипці, захоплювався спортом, був діяльним учасником молодіжного пластунського руху в Галичині, членом куріня "Лісові Чорти", де культивувався не тільки фізичний вишкіл, але й патріотичне самовиховання українського юнацтва[2]. Отримав прекрасну освіту, навчаючись певний час у Бенедиктинській гімназії (класичного типу) в Карінтії (Австрія), а потім – в Українській Академічній гімназії у Львові, яку закінчив з відзнакою в 1926 р.[3].

Варто зауважити, що Ю.Старосольський належав до того ж покоління ідейної галицької молоді, що і його дворідний брат, ровесник Роман Шухевич, згодом відомий як легендарний генерал Чупринка, провідник Української Повстанської Армії на рідній землі. Обидва з дитинства були виховані в патріотичній атмосфері їх родин, а потім – у стінах елітної у Львові Академічної гімназії та у середовищі пластового руху. Водночас обидва були дуже різні. Якщо рішучий, вольовий Роман змолоду виявляв нахил до політично-військової діяльності, то Юрій наділений м'якою

[1]Волошин Л. Юрій Старосольський (1907-1991) // Мистецька школа Олекси Новаківського у Львові: Біографічний словник учнів.– Львів, 1998.– С. 57-58.

[2]Рогожа Р. Про Юрія Старосольського-пластуна // Пластовий Шлях.– Нью-Йорк, 1998.– Ч. 2.– С. 43; також: Старосольська У. Тисовий гай. Пам'ять Начального Пластуна // Свобода.– Нью-Йорк, 1993.– 3 серпня.

[3]Юрій Старосольський. 28 лютого 1907 - 21 жовтня 1991 рр. (Біографічна анкета) // Пластовий Шлях.– Нью-Йорк, 1998.– Ч. 2.– С. 44-45.



Юрій Старосольський. Мотив з Риму. 1968. Папір, туш, перо, розмивка, акварель. 19 х 24 см.



Юрій Старосольський. Дубровник. 1970. Папір, туш, розмивка, акварель. 21,5 х 15,2 см.

художньою поетичною натурою “завжди усміхнений, веселої вдачі, товариський і братерський”, тяжів скоріше до культурно-просвітницької і громадської роботи серед пластової молоді. Писав для них пісні, друкував поезії і нариси, виступав з рефератами. Певний час (1931-34 рр.) разом із сестрою Уляною редагував у Львові журнал для молоді “На Сліді”[4].

Фахову освіту юриста Юрій Старосольський отримав, навчаючись в 1926-31 рр. на правничому факультеті Львівського університету. Саме на ті студентські роки припадає його навчання у школі Новаківського. Тут найбільше цікавили його лекції рисунку, що їх вів сам Маестро. Від нього отримав початки професійних малярських знань, які згодом так знадобились йому при шкіцуванні своїх вражень під час подорожей по світу.

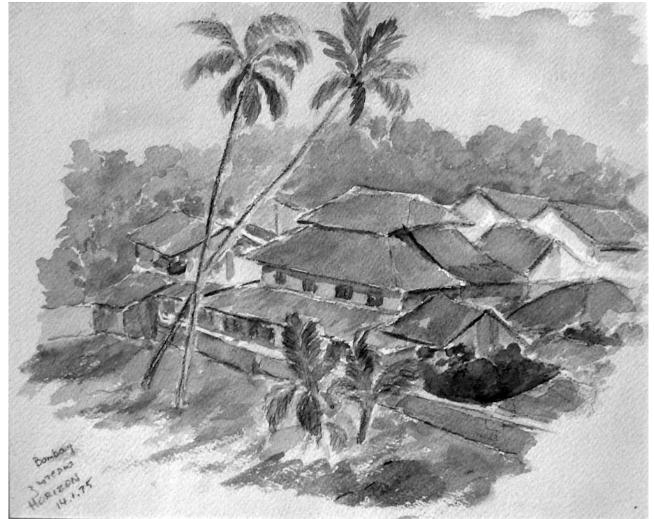
У Львові до війни Юрій Старосольський працював за фахом як юрист, займаючись разом з батьком адвокатською практикою. З часом, однак, все більше схилявся до наукової праці у ділянці юриспруденції. В 1931 р. захистив у Львові ступінь магістра права, а в 1940 р. – доктора права та суспільних наук УВУ у Празі[5]. Вибух Другої світової війни зруйнував великі науково-творчі плани Юрія. До того ж більшовицький режим в Галичині розпочав нещадну розправу з українськими родинами Старосольських і Шухевичів. Рятуючись від репресій, Юрій Старосольський в 1944 р. емігрує до Німеччини, стає викладачем карного права і теорії права в Українському Вільному Університеті у Мюнхені та професором права в Міжнародному Університеті (Мюнхен, 1947-49 рр.). Водночас займається організацією пластового руху серед українських емігрантів у Німеччині.

[4]В архіві ХММ О.Новаківського у Львові зберігається відбиток цього журналу (за 1936 р., ч. 7) із надрукованою у ньому пластунською піснею “При ватрі” (музика Ю.П’ясецького) та дарчим записом: “Дорогому Юрасикові на спомин наших Юних Днів.– Мюнхен, 1947. Юрко П’ясецький.

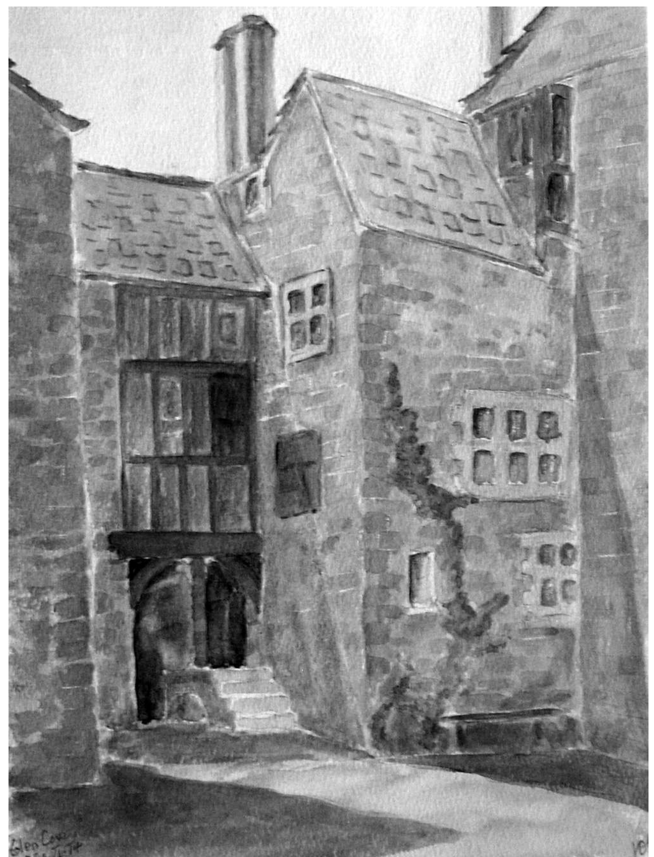
[5]Старосольська У. Життєвий шлях Юрія Старосольського // Пластовий Шлях.– Нью-Йорк, 1998.– Ч. 2.– С. 41-41.

Переїхавши в 1949 р. до США, Юрій Старосольський стає тут діяльним учасником українського життя в Америці – організовує “Об’єднання Українців” у Вашингтоні, очолює тутешній осередок НТШ. Закінчивши в 1953 р. Американський Університет у Вашингтоні, отримує ступінь магістра політичних наук і в 1974 р. стає професором, викладачем права в Українському Католицькому Університеті у Римі та керівником його філії у Вашингтоні. Він – автор університетського підручника та багатьох статей з ділянки Карного Права, виданих на кількох європейських мовах[6], член редакційної колегії Енциклопедії Українознавства, дійсний член НТШ та УВАН (Українська Вільна Академія Наук, Нью-Йорк). Одночасно продовжує активну пластунську діяльність як голова Краєвої Пластової Ради у США, публікує низку оповідань і пісень у пластовій пресі Америки. За довголітню громадську і наукову діяльність Юрій Старосольський в 1977 р. був нагороджений пластовим “Орденом Вічного Вогню”. Помер художник в 1991 р. Похований на цвинтарі св. Андрея Первозваного в Бавн-Бруку.

Малярством Ю.Старосольський займався у вільний від фахової праці час. Малював здебільшого імпресіоністичні етюди в техніці олії та акварелі, поєднаної із рисунком фломастером. В них фіксував свої враження від чисельних подорожей спочатку по Україні, а потім, вже на еміграції – по Німеччині, Італії, Іспанії, Швеції, Індії, Індонезії, Таїланду. Ці його твори, укладені у серію “Мандрівки з пензлем”, з великим успіхом експонувались в 1979 р. на персональній виставці митця у Нью-Йорку (під егідою ОМУА)[7], а в 1982 р. – у Торонто[8] та Вашингтоні[9]. Опубліковані з цієї нагоди в американській пресі відгуки



Юрій Старосольський. Куточок Бомбея. 1975. Папір, олівець, акварель. 20,3 х 25 см.



Юрій Старосольський. Глен Ков. 1974. Папір, акварель. 29 х 21,8 см.

[6]Енциклопедія Українознавства.– Львів, 2000.– Т. 8.– С. 3030.

[7]Виставка картин Юрія Старосольського “Мандрівки з пензлем”, ОМУА.– Нью-Йорк.– Із 4 до 11 лютого 1979. Каталог.– Архів ХММ О.Новаківського у Львові.

[8]Бризгун-Соколюк О. Д-р Юрій Старосольський у Торонто // Новий Шлях.– Вінніпег, 1982.– Ч. 47.

[9]Каталог виставки Юрія Старосольського у Вашингтоні, жовтень, 1982. Машинопис.– Архів ХММ О.Новаківського у Львові.

та рецензії засвідчили незвичайний авторитет Ю.Старосольського серед української культурної громадськості Америки та високу оцінку його діяльності як науковця, пластуна та художника. Так, кореспондент популярної в Америці газети "Свобода" писав з нагоди відкриття першої персональної виставки художника 1979 р. в Нью-Йорку: "Професор д-р Юрій Старосольський широковідомий нашій громаді з багатьох ділянок його активности: він – Начальний Пластун, науковець і публіцист. Дехто міг би собі пригадати його блискучі есеї і не один вірш, але мало хто досі знав, що він не тільки мистець пера, але і пензля. Отже нічого дивного, що два зали приміщень ОМУА в Нью-Йорку не могли помістити всіх, що прийшли на відкриття цієї виставки"[10].

"Входите на його виставку з почуттям романтики, – завважує у свою чергу відомий журналіст і публіцист Михайло Островерха, – "Маршрут" цих праць – це справжня поезія, туга душі до краси, до минулого й до нового, сучасного світу. Це твори з країни Дон Кіхота (Альгамбра та Гранада), із Риму (Арка Тита), із Швейцарії (гора Юнгфрау) та Німеччини (Кенігзее біля Берхтесгадену), із Індії (домик в Гімалаях), з Індонезії, Тайланду та Гаїті. Є тут і Манхетен, і Гантер з нашою церковцею. А твори "Стара церква в Космачі" і "Нова церква в Космачі" (1939 р.) – це вже наявний доказ, що Юрій Старосольський нишком-тишком мандрує з пензлем уже найменше від 1939 р.".

Сам художник так окреслював мету і значення своїх "мандрівок з пензлем": "Мені здається, що відтворювати краєвиди олівцем і фарбою є найкращим способом переживати природу. Збірка моїх рисунків із датами і місцем малювання є особливим записом з життя".

В Україні малярська творчість Ю.Старосольського впродовж багатьох повоєнних десятиліть була зовсім незнаною ні спеціалістам-мистецтвознавцям, ні тим більше широкому загалу. Лише незначна частина його творчого доробку – олії, акварелі та деякі рисунки олівцем – зберігаються нині у власності львівської рідні художника – у родині Старосольських-Котлярчуків – та у фондовій збірці Національного музею у Львові[11]. Саме ці твори дають нам уявлення про характер та особливості малярського бачення Юрія Старосольського. Його акварельні етюди відзначаються реалістичною достовірністю зображуваних архітектурно-пейзажних пам'яток із різних частин світу. В них прочитується ніжне поетичне чуття природи і водночас – чітка конструктивна логіка просторово-пластичних побудов, підкреслена контурним рисунком фломастера ("Пейзаж із замком", 1944 р., НМЛ; "Замкові мури в Дубровнику", 1970 р., "Італійський мотив", 1971 р.).

Натомість в олійних творах ("У нашому садку розквітла форзиція", 1969 р., НМЛ; "Літній пейзаж з деревом", власн. родини) Ю.Старосольський дає волю своїм схвильованим авторським емоціям. Його олійне малярство зраджує перейнятий ним колись від свого вчителя О.Новаківського нахил до експресивного, пастозного письма та замилування до чистих, дзвінких барв.

Сьогодні, вдивляючись у творчий портрет Юрія Старосольського як митця, науковця, громадського діяча-патріота і, врешті, людини, яка за висловом його сучасників "імпонувала усім своєю щирістю, теплом і культурою", можемо сміливо причислити його до плеяди тих визначних творчих особистостей, які колись торували нелегкий шлях до Незалежності України, утверджуючи духовно-культурну гідність свого народу.

[10]Б. а. ОМУА влаштувало виставку картин "Мандрівки з пензлем" Ю.Старосольського // Свобода.– Нью-Йорк, 1979.– Ч. 30.– 8 лютого.

[11]Національний музей у Львові висловлює щиру вдячність Дарії Котлярчук (з дому Старосольській) за подаровані нещодавно твори Ю.Старосольського з нагоди 100-ліття від дня народження митця.

Ювілеї



Людмила ГЕРУС

ДОСВІД, ПОМНОЖЕНИЙ ЛЮДЯНІСТЮ

Ludmyla GERUS. On Experience Reinforced by Humanism.







Микола Іванович Моздир при значній кількості професійних відзнак – відомий вчений, кандидат мистецтвознавства, член Спілки художників України, Львівської міської громадської організації “Спілка критиків та істориків мистецтва” – є ініціативною, великої душі людиною, що відверто ділиться своїм досвідом. А життєва школа і надбання Миколи Івановича – дослідника, за плечима якого понад 50 років відданої праці, вагомі. Вони вимірюються не лише чисельними, знаними серед фахівців та шанувальників української культури науковими статтями, монографічними дослідженнями “Українська народна дерев’яна скульптура.– Київ: Наук. Думка, 1980.– 190 с.”, “Українська народна меморіальна скульптура.– Київ: Наук. Думка, 1996.– 130 с.”, рецензентською та редакторською діяльністю[1]. Суттєвим штрихом творчого вияву фахівця й особистості Миколи Івановича є потреба в живому безпосередньому спілкуванні, що знаходить вияв у приватних бесідах, під час виступів на відкритті виставок, круглих столах, обговореннях, дискусіях з питань історії та теорії мистецтва. Кожен, хто мав нагоду чути Миколу Івановича, переконався у його відвертості й водночас тактовності донесення думки, вмінні повернути розмову в потрібне русло, закцентувати головне.

Основою досвіду вченого є сукупність окремих стрижневих складових – власної глибокої інтуїції, збагаченої отриманими у Львівському державному університеті ім. Івана Франка знаннями, щирого ще з юнацьких років зацікавлення мистецтвом, творчого контакту з неординарними особис-

[1] Микола Іванович Моздир (до 70-річчя від дня народження): Бібліогр. покажч. / Уклад. В.Яблонська.– Львів, 1998.– 21 с.







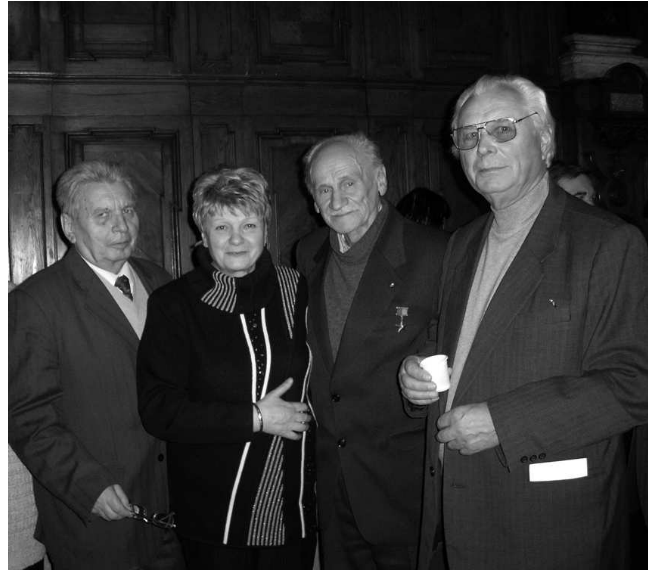
тостями й визначними дослідниками української культури. Миколі Івановичу пощастило познайомитись й контактувати з Мечиславом Гембаровичем, Павлом Жолтовським, Вірою Свєнціцькою, Іриною Гургулою, Данилом Фіголем, Левом Долинським, Савиною Сидорович, Антоном Будзаном, Катериною Матейко, Юрієм Гошком. Окрім прямого спілкування з відомими постатями, він був учасником або свідком багатьох подій, які вже стали історією. Миколі Івановичу є про що розповісти й чим поділитись. Часто згадуючи прожиті роки та спільну працю, Микола Іванович розкриває невідомі особливості натури здавалось би знаних дослідників, які дозволяють по-іншому розуміти й оцінювати їхню наукову спадщину та період, в якому їм судилось жити й творити. А в останнє десятиліття багато з цих споминів лягли вдячною пам'яттю у мемуарних публікаціях на сторінки спеціальних рубрик "Постаті" щорічника "Мистецтвознавство"[2] та "Ювілеї" часопису "Народознавчі Зошити"[3]. Винятково колоритними є спогади Миколи Івановича про неординарність й всебічну обізнаність Павла Миколайовича Жолтовського, особа якого залишила в його пам'яті щире захоплення й теплий спомин.

Особливою сторінкою творчої біографії Миколи Івановича є експедиційна збирацько-пошукова робота. Молодшому поколінню дослідників відділу народного мистецтва Інституту народознавства НАН України неодноразово приходилось чути про знамениту "полуторку" – накриту брезентовим тентом вантажівку з лавками в кузові, що у 1960-80-их рр. допроваджувала вчених-ентузіастів у найвіддаленіші куточки України в пошуках автентичної інформації та раритетних скарбів. Завдяки цим зусиллям й самовідданості поповнювалися архів та фондова збірка Львівського відділення Інституту ІМФЕ ім. М.Риль-

[2]Моздир М. Ірина Гургула – дослідник народного мистецтва 1920-1930-х рр. // Мистецтвознавство'99: Науковий збірник.– Львів, 1999.– С. 191-200; Його ж. Він завжди з нами (до 100-річчя від дня народження Павла Жолтовського) // Мистецтвознавство'04: Науковий збірник.– Львів, 2004.– С. 135-142; Його ж. Призабуте ім'я мистецтвознавця (до 100-річчя від дня народження І.Сеніва) // Мистецтвознавство'05: Науковий збірник.– Львів, 2005.– С. 151-158.

[3]Моздир М. Вчений-народознавець // Народознавчі Зошити.– 2000.– Ч. 6.– С. 1114-1116; Його ж. Час становлення // Народознавчі Зошити.– 2004.– Ч. 1-2.– С. 199-200.

ського й у більшості випадків збереглися від нищення унікальні пам'ятки. В ті роки під знаком відвертого вболівання за перспективи музейної та наукової справи зав'язалося спілкування з тоді початкуючими, нині відомими українськими вченими Раїсою Володимирівною Захарчук-Чугай, згодом Михайлом Євстахійовичем Станкевичем, Олегом Петровичем Кошовим, Оленою Іванівною Никорак, Софією Миколаївною Боньковською, яке переросло у тривалу плідну співпрацю у відділі народного мистецтва.



Проте Микола Іванович привабливий не лише своїми згадками про минуле, вчений відслідковує, глибоко аналізує сучасні художню практику й критику в Україні та поза її межами, активно й, водночас, розважливо обмінюється думками та поглядами зі співрозмовниками.



З відвертим зацікавленням і повагою Микола Іванович контактує з усіма небайдужими до мистецтва. За оцінкою й порадою до нього звертаються досвідчені вчені та молоді дослідники. Микола Іванович є уважним, вимогливим й доброзичливим рецензентом і критиком. Дуже часто можна бачити Миколу Івановича з олівцем у руках, яким він дрібним почерком на полях аркушів робить помітки, записує зауваження й побажання. Саме олівцем, і це видається принциповим виявом його тактовності, натяком на право вибору автора рецензованої роботи. Молодші колеги відділу народного мистецтва Людмила Герус, Романа Дутка, Агнія Колупаєва, Оксана Шпак, Олег Болюк, Романа Мотиль, Ольга Олійник, Орест Макойда, Олена Федорчук, Вікторія Тарас, Олена Козакевич особливо високо цінують його обґрунтовані й влучні поради та коментарі, якими Микола Іванович щедро ділиться з ними. Серед наступників Миколи Івановича талановиті, оригінально мислячі вчені, які продовжуючи його досвід, послуговуються його критеріями й поглядами на мистецькі процеси й роль художньої критики. Авторка статті особисто вдячна Миколі Івановичу за корисні поради й підтримку у науковому становленні.



Обширами дослідницьких інтересів, об'єктивністю у вивченні явищ мистецтва та традиційної культури, характерною індивідуальністю, доброзичливістю, Микола Іванович Моздир здобув заслужене визнання й шану, посівши поважне місце серед українських мистецтвознавців.

Ювілеї



Микола МОЗДИР

НАРОДНІ МЕБЛІ В УКРАЇНІ. ГЕНЕЗИС. ЕВОЛЮЦІЯ ФОРМ

Mykola MOZDYR. On Folk Furniture in Ukraine: the Origin and Evolving of Forms.

Меблі, по відношенню ж до традиційного житла українського селянина – предмети хатньої обстави, "обстановки", "урядження" (за М.Грушевським, див.: Історія України-Руси.– Т. І.– К., 1991.– С. 273-274), як у видовому, так й функціонально-конструкційному та образному вимірах, складалися поступово впродовж довгих віків. Ще більш повільно, відповідно до нових вимог часу, трансформувалися. Завжди були органічно пов'язані зі способом життя, виробництва, системою світоглядних уявлень мешканців житла – хати, яким служили. М.Грушевський відзначає, що назву цього типу житла (хати), як й слов'янського "дому" треба відносити як до індоєвропейського, так й загальнослов'янського означення. Що хати у слов'ян були зверху вкриті (стріхою, кровом), яку підтримував брус. Що будувалася тільки з дерева, або плелися з ріща та обмазувалися глиною[1]. Одначе походження терміну "хата" до цього часу остаточно не з'ясоване, хоча більшість дослідників виводить його із тюркомовної групи мов, або скіфського лексикону[2]. М.Грушевський твердить, що прототипу житла українців, як й усіх слов'ян, потрібно дошукуватись в індоєвропейській епосі[3]. Археологічні відкриття другої пол. ХХ ст. на Правобережжі, що послужили вихідною матеріальною базою для ґрунтовних досліджень (і створення унікальних колекцій), трипільської культури, сліди якої збереглися від Волині на Півночі до узбережжя Чорного моря на Півдні, та від Дністра на Заході до Середнього Подніпров'я на Сході (є вони й на землях сусідньої Молдови та Румунії, – тут її називають культурою Кукотень), ґрунтовно розширюють відомості про житло населення на землях України в найдавніші часи – VI-III тис. до Р.Х., тобто задовго до появи тут інших племен з їх культурою, зокрема й слов'ян. З-поміж уцілілих пам'яток епохи Трипілля, зокрема керамічних моделей храмів, жител серед. IV тис. до Р.Х. особливу увагу привертає модель оздоблення монументальної споруди, можливо храму з двосхилим дахом. Саме такими вони є на найчастіше комп'ютерно відтворених реконструкціях житлових будівель трипільців[4]. На двосхилий солом'яний дах, як особливість традиційного житла українського селянина, вказував М.Грушевський[5]. Можливо це просто співпадіння, оскільки закономірності розвитку цієї культури (цивілізації) мали подібні риси з усім Егейсько-Балкансько-Дунайсько-Карпатсько-Правобережним ареалом, де була розповсюджена культура розписної кераміки (від Хаджилара й Сеско до Трипілля включно)[6]. Незаперечно доказано, що трипільці не тільки споруджували одно- та двоповерхові наземні житла доволі складної конструкції, але й створювали великі планомірно забудовані – 2700 будівель, – протоміста, що займали великі – 200-300 га – території[7]. Інша справа, що, як це в історії культури неодноразово траплялося, будівельна практика трипільців могла бути вскорому забута, – нею, в силу певних обставин не скористалися племена, що заволоділи землями, на яких потім тисячоліттями господарювали.

Духовний і матеріальний світ трипільців, – в нашому випадку, їх житло та його обстава, – зумовлюють обґрунтовану увагу до себе з двох причин: першої – до цього часу в українознавчій науці відсутня єдина науково коректна точка зору на місце трипільців в етногенезі українців. Їх першовідкривач В.Хвойка однозначно відносив їх до арійського племені протослов'ян, а українців вважав їх нащадками. Відомий український

[1]Грушевський М. Історія України-Руси.– Т. І.– К., 1991.– С. 273.

[2]Данилюк А. Українська хата.– К., 1991.– С. 13-15.

[3]Грушевський М. Історія України-Руси...– С. 272.

[4]Відейко М.Ю. Трипільська цивілізація.– К., 2003.– С. 154.

[5]Грушевський М. Історія України-Руси...– С. 27.

[6]Цивилизационная структура современного мира: В 5-ти т.– Т. І.– К.: Наук. Думка, 2006.– С. 67.

[7]Історія української культури: У п'яти томах.– Т. І.– К., 2001.– С. 141, 156.

антрополог, історик, лінгвіст В.Петров твердив, що "антропологічно українці не можуть бути ототожнені з трипільцями, які є прямими нащадками неолітичної людності Європи (цит. за: Відейко М.Ю. Трипільська цивілізація.– К., 2003.– С. 126). Ще більш категорично проти вбачання у трипільцях попередників українського народу, генетично з ним пов'язаного, висловлюються І.Дзюба, В.Верстюк, В.Репринцев. "Дехто з істориків намагається бачити в трипільцях протоукраїнців, хоч це, очевидно, і не відповідає дійсності. Трипільці зникли безслідно, так, як з'явились"[8]. Інші сучасні дослідники дещо конкретизують проблему "трипільці – українці", відзначаючи, що прибули вони на українські землі з Південно-Західної Європи, послідовно рухаючись на її Північно-Східні землі і, що тут застали вже населення інших культур, зокрема тисоподгарської, лонденської (на Волині) та інші[9], наприклад, неолітичну буго-дністровську культуру, які поглинули[10]. Друга причина, – у вивченні побутової культури, житла та його обстави, що є найбільш тривалими її компонентами. Вони, своєрідно віддзеркалюючи їх, дають можливість визначити форми господарювання та еволюцію змін, привнесених внутрішнім розвитком спільноти, а також запозиченнями, інноваціями.

Саме в такому контексті не до кінця з'ясований генезис одного з найдавніших, водночас найпопулярнішого предмета хатньої обстави українського селянина – лави. М.Грушевський зазначає, що "лава" (як і піч та стіл) – це загальнослов'янське слово, що до її появи слов'янське, як і взагалі індоєвропейське життя "...йшло просто на підлозі [*очевидно долівці. – М.М.*] хати і тільки поволі підіймалося над її поверхнею на "культурний горизонт"[11]. Адже спочатку, так як це підтверджують археологічні матеріали, вона, як земляна відмостка виконана з цього ж материкового ґрунту, що й саме земляне, напівземляне житло, фактично являлося частиною цієї споруди. Її конструкційна, типологічна еволюція (запозичення?) виявили себе в іншому способі її творення, – відгородження за допомогою кілків та ріща певного простору під стіною з наступним заповненням його землею[12]. В лісостеповій зоні в житлах племен розвиненої первісної общини (епоха бронзи) подібні земляні виступи також з'являються біля стін[13]. Лише через віки, коли людина оволоділа технікою розколювання стовбура дерева на плахи, відтак, з часів Київської Русі, можливо й раніше[14], розпиловувати його на дошки, основна частина лави – її верх став дерев'яним. Як твердив Б.Рибаков, пили, якими можна було б користувалися для поздовжнього (тангентального) розрізування стовбурів на дошки ще у X ст. Київська Русь не знала[15]. Йому заперечує О.Сухобоков, стверджуючи, що поперечну (дворучну) пилу наші предки знали вже в VII-VIII ст.[16]. Лава дуже повільно піддавалася модифікації. Перш-за-все через спосіб скріплення її з долівкою. В його основі лежав прадавній принцип – стабільність, нерухомість цього предмету в житлі. Тому підготовлену дошку певних параметрів (відповідних до місця її встановлення), укладали, скріплювали із заздалегідь вимурованими (складеними) з прямокутних форм плоского каменю (лупака) підставками-колонками, або з вкопаними в долівку двома колодками-відрізками стовбура дерева, чотирьом ліжками-стовпчиками, укладали на розсошки, або ж опори інших форм, наприклад, прикріплювали на кронштейнах до стіни.

Підтвердженням того, що первісні лави виготовлялися з колотого, відтак обтесаного теслом, сокирою шматка стовбура – плахи, укладеного на кам'яні, глиняні чи дерев'яні підпорки, можуть бути експедиційні матеріали, зокрема П.М.Жолтовського на Полісся та в Карпати

[8]Верестюк В.Ф., Дзюба І.М., Непринцев В.Ф. Україна від найдавніших часів до сьогодення: Хронологічний довідник.– К., 1995.– С. 3-4.

[9]Історія української культури...– С. 134.

[10]Там само.– С. 262.

[11]Грушевський М. Історія України-Руси...– С. 273.

[12]Археологія Української РСР.– Т. III.– К., 1975.– С. 93; Тимощук Б.О. Давньоруська Буковина.– К., 1982.– С. 197; Нідерле Л. Словянские древности.– Москва, 1956.– С. 249; Населення Прикарпаття та Волині за доби розкладу первісно-общинного ладу та давньоруський час.– К., 1976.– С. 164.

[13]Історія української культури...– Т. 1.– С. 207.

[14]Сухобоков О.В. Славяне днепровского Левобережжя.– К., 1975.– С. 118.

[15]Рибаков Б. Ремесло // История культуры Древней Руси.– Т. I.– Москва, 1948.– С. 149.

[16]Сухобоков О.В. Славяне днепровского...– С. 118.

в 1950-70-их рр. Так, лава з обтесаного грубого бруса в курній хаті Гарати в с. Карпатське на Бойківщині, спочивала на кам'яних мурованих підставках. На глиняних грубих стовпах укладались лави в хатах на Полтавщині ще в серед. XIX ст.[17]. Ще в 1970-их рр. окремі дослідники фіксували такі у лемків[18]. Дерев'яна лава стала невід'ємним атрибутом побуту селянства в Україні. В поліській хаті (і не тільки в поліській) ще в XX ст. в осінні і зимові вечори на лавах, розставлених вздовж стін біля "посвєта", сиділи за прядінням дівчата і жінки. В інший час поліщуки лагодили на них рибацьке знаряддя, плели із лика кошелі, постоли тощо. Літописи донесли до нас описи таких моментів, коли гридні, бояри засідали на довгих масивних лавах, розставлених попід стінами в князівських хоромах. Ще в XIX – на поч. XX ст. лави залишалися "почесними" меблями і не тільки в житлах простих людей.

В народному музеї-садибі Ю.Федьковича в Путилі на Буковині, при збереженні незмінної хатньої обстави, в якій поет прожив останні два десятиріччя свого життя (помер 1882 р.), є лава, верх якої зроблений з бруса майже 4-метрової довжини, понад півметрової ширини та товщиною більше 5 сантиметрів[19]. Вона образно становить одне ціле зі столом монументальних форм і розмірів. Доповнюють цю просту згармонізовану композицію в кімнаті ще дві короткі лави, виконані в цьому ж ключі. Ю.Федькович садовив на них своїх гостей, якими були переважно буковинські селяни.

Очевидно такі функції виконувала лава в реконструйованій П.Юрченком світлиці будинку XVIII ст. представника заможних верств населення на Подніпров'ї[20]. Вона без опертя – рівна, масивна, на підставках з профільованих брусків займає простір у великій світлиці майже на всю довжину стіни направо від дверей. Це активний компонент цього інтер'єру.

В певних життєвих ситуаціях лаві відводилася і престижна функція. Вона зафіксована в пісенній фольклорній творчості. Наприклад, в одній з пісень господарі, приймаючи бурлаку в хаті, велять йому сісти не на лаві, а на ослоні: " Та сідай, бурлаче, сідай же ти на ослоні"[21].

Від "лава" походить "лавник", – член міської ради або суду, урядовець, який засідав на лаві міського уряду в містах, що керувалися маґдебурзьким правом. Це був статус наближений до статусу сучасного депутата відповідного рівня місцевої влади[22].

З лавою, а, передусім, з лавою-лежанкою споріднений піл – поміст простої конструкції – з дошок, навіть плениць покладених на вкопані, вбиті в долівку розсошки, грубші стовпці, рідше муровані підпорки, завжди розташований під тильною стіною впритул до печі. А піч – це особливий компонент житла українського селянина. Від часів трипільців, бо саме їх можна вважати творцями прообразу традиційної української печі, продовж усіх наступних віків вона на конструкційному та функціональному рівнях зазнавала змін. Та завжди була не лише джерелом тепла, місцем приготування їжі, врешті, багатьох інших складових життя сім'ї, – з нею пов'язані світоглядні уявлення, обряди, звичаї усіх хто народився на ній, чи біля неї, користав з її вогню, тепла, часто доживав останніх днів на ній. Орудувати в печі, це було право лише господині, а спати на ній – привілей дітей, старих та немічних. Це був осередок духовного життя сім'ї. Щоб потрапити на піч треба було піднятися на піл, тому постіль розкладали на цьому місці лише перед спанням. Він завжди був вищий від лави, тому значний простір, що утворювався під ним слугував місцем сховку для домашнього реманенту. Дуже повільно, бо в багатьох регіонах України, передусім на Поліссі до серед. XX ст. не поступався місцем ліжку.

Простий стілець без опертя, за призначенням, функцією можна поставити на чільне місце у походженні всіх меблів, а передусім традиційної обстави сільського житла. Немає принципового

[17] Архів ІН НАН України.– Ф. 39.– Оп. 2.– С. 4.

[18] Reinfuss R. Budownictwo ludowe na Zachodniej Lemkowszczyźnie // Lud.– T. XIII.– 1934-35.– S. 101.

[19] Музей-садиба Ю.Федьковича в Путилі Чернівецької обл.– Інв. № 37, 335.

[20] Юрченко П. Дерев'яна архітектура України.– К., 1970.– С. 106.

[21] Общественная и домашняя жизнь в произведениях южнорусского песенного творчества в период упадка козачества: Розд. моногр. М.Костомарова // НТЕ.– 1982.– № 4.– С. 70.

[22] Gloger Zygmunt. Encyklopedia staropolska.– T. III.– Warszawa, 1974.– S. 159-160.

значення, що первісно цим меблем, тобто предметом, придатним для переміщення і ситуативно виконувати відповідну функцію, був окремий камінь, кругляк, корінь, галузка дерева і тому подібне. Їх вже людина палеоліту пристосовувала до своїх життєзабезпечуючих, частково й комфортних у ті далекі часи, потреб. Адже такий предмет дозволяв їй краще виконувати окремі виробничі дії, перепочити тощо. Це протостілець, зроблений з відрубаної, відрізаної верхньої частини кореня з трьома (рідше чотирма) відростками, вкороченими так, щоб загальна висота такого предмету не перевищувала 30-40 см. Для його створення ставало придатним не грубе дерево повалене буревієм, чи з інших причин з відкритим корінням, тобто коли можна було бачити, що форми його кореня придатні для реалізації відповідного задуму. Цікаво, але саме так, або дуже наближено до цього, – як оповідав Г.Труш зі с. Сваловичі Ратнівського р-ну Волинської обл.[23], він вибирав корінь всохлої старої берези, що лежала недалеко берега Прип'яті, на зроблений ним в 1950-их рр. стілець, – доречі, такий був й на сусідському подвір'ї, яким ще у 1980-ті рр. користувалися.

"Молодшим братом" такого стільця, бо, поза сумнівом, він з'явився пізніше, був прототип ослону, виготовлений з куска відповідної довжини тангентально (поздовжньо) відрізаного від стовбура дерева. Але такого, на якому гілки росли у відповідних місцях: дві поруч, а інша, та що була вище, або нижче – на лінії, що візуально по стовбуру дерева проходила від неї до середини двох перших. Вкорочені до потрібної висоти вони ставали трьома ніжками, а поверхня куска відколеного дерева, на якому росли, відповідно затесана, загладжена перетворювалася на сидіння. Аналогічне пристосування природних форм, частин дерева для створення предметів на кшталт вище описаних, але з причин далеких від первинних мотивацій, яскраво підтверджують нижченаведені факти: на веранді будинку Юсипчука (Дідушина) в Космачі, що на Гуцульщині, збудованому в 1960-ті рр. стоять столик та стільці майстерно зроблені господарем з коренів різних дерев. І це при цьому, що в кімнатах на сучасних фабричних меблях стоять телевізор, радіоприймач і тому подібне. Відомо що Іван Франко під час літніх відпочинків у Криворівні (Гуцульщина), коли мешкав у Василя Якиб'юка, любив працювати за столом, підстілля якого господарем хати було зроблене з кореня дерева[24]. Таким був і стілець, на якому сидів письменник. В.Якиб'юк був від природи людиною обдарованою, самотужки, наприклад, освоїв фотосправу, гарно різьбив. В його домі стояли меблі столярської роботи. Зроблені ним з природних форм дерева стіл, стілець з різьбленою ажурною спинкою були, очевидно, не стільки бажанням продемонструвати дорогому гостеві своє вміння, як, знаючи непідробний інтерес І.Франка до усіх проявів давнього життя карпатського люду, зробити йому приємність і, зрозуміло, умовно, створити видимість давнього побуту місцевих людей. Такі меблі були "цілевого призначення", – їх постійне місце – поза інтер'єром житла. Зазвичай знаходились на подвір'ї або в господарських спорудах. Якщо і переміщали їх в хату, то не дальше сіней. Звідси й функції їх зводилися до задоволення найпростіших вимог у сфері виробничого життя. Вони були стійкі на поверхні в будь-якої частини подвір'я, садиби, куди їх переміщали, в міру зручні.

Дуже розповсюдженим у селянському побуті був тип маленького стільчика – до 30 см висоти, найчастіше використовуваного при недовготривалій трудовій дії, а також при обслуговуванні дітей. Встановити час його появи непросто, – таким речам ніколи не надавалося більшого значення і при можливості заміни їх спалювали. Можна лише припускати, що вперше такий мебель міг з'явитися після того, як вироблення тонкої дошки перестало бути проблемним, тобто, як вважають окремі дослідники, з XIV ст.[25].

При всій простоті їх конструкції вони були різні за формою, – від прямокутних до круглих з фігурними прорізами у сидінні, з відмінною конфігурацією ніжок. Часто, щоб додати їм певних естетичних якостей, їх фарбували олійними фарбами, які принагідно використовували у господарських цілях.

Віддавен, та з якого саме часу, поки-що до-

[23] Архів ІН НАН України.– Ф. І.– Спр. 17.– Оп. 6.– С. 24.

[24] Меморіальний музей Ів.Франка в с. Криворівня Івано-Франківської обл., експозиція.

[25] Черепанова А.Н. История художественной обработки изделий из древесины.– Москва, 1987.– С. 30.

слідники не визначили, в селянському житлі є стіл. Стіл займав особливе місце в інтер’єрі. Завжди стояв навпроти вхідних дверей, або був дещо зміщений відносно цієї осі. Подекуди це місце він займає і в наш час. Воно йому визначене традицією, корені якої криються в сивій давнині, коли стола як такого ще не було, а місце, з якого не сходить віками, було відведене іншим шанованим предметам, пов’язаних з поклонінням якимсь божествам тощо. І в наш час у селянській хаті в Україні на стіні за столом обов’язково висять образи, прибрані узорнотканими або вишитими рушниками. Очевидно в сфері духовного життя народу, можливо, й місце, на якому він стоїть, було пов’язане з певною магічною символікою, відлуння якої не дійшло до наших днів. Але ще в кін. XIX та на поч. XX ст. стіл у сільській хаті завжди був накритий скатертиною, на ньому лежав хліб та стояла сіль у солонці[26]. На стіл заборонялося класти одяг, сідати на нього, його першим вносили в нову хату і тому подібне. На Гуцульщині, наприклад, побутувало вірування, що долю людини вирішували дванадцять невидимих “судців”, які розсідаються на стільниці в час, коли народжується дитина[27]. Окремі вчені генезис стола виводять від зрубаного широкого пня дерева, на зразок того, яким користуються різники, що назва “стіл” походить від “стовб”, або від низько покладеної плениці чи дошки, біля якої сідали обідати[28].

На відміну від лав, столи в далекому минулому не були обов’язковим компонентом нутра житла, тим більше селянської хати. Л.Нідерле появу стола на високих ніжках в домах феодальної знаті Київської Русі відносить до XI ст.[29].

Праобразу сучасного стола, очевидно, потрібно дошукуватись в мороці віків. Чи не могла бути таким глиняна відмостка прямокутної форми, що слугувала жертовником (?) у житлі населення скіфо-сарматських часів на Нижньому Подніпров’ї? Більше на це місце може претендувати жертовник з житла мешканців Неаполя Скіфського, відомий в науці як “глиняний стіл”[30]. Наші знання, які завдяки відкриттям науки в кін. XX – на поч. XXI ст., про всі форми життя населення українських земель у більш ранні часи, передусім трипільської культури (цивілізації) не дають підстав стверджувати, що прототип стола був їм відомий. Вважати таким глиняне хрестоподібне підвищення вівтаря, виявленого в одному з трипільських приміщень вельми сумнівно[31].

Не збереглося археологічних пам’яток, тим більше артефактів, які підтверджували б існування стола, або предмету, який виконував би його функції в населення Північного Причорномор’я, що перебувало в контактах з сусідніми мешканцями грецьких колоній. Хоча греки VI-V ст. до Р.Х. в побуті користувалися багатьма меблями, а поміж них й столом – трапедзою.

Та будь-якої інформації (на рівні речовому, міфологічному, тим більше писемному) про наявність хоча б одного з таких предметів у давніх слов’ян немає. Не згадують про такі й Пліній Старший, Таціт, Птоломей – автори праць, в яких фігурують слов’яни перших століть після Р.Х. Поміж пам’яток V-VIII ст., тобто часу “історичних слов’ян”[32] немає об’єктів, які давали б підстави приймати їх за стіл, або його прототип, який найчастіше вбачається у вівтарі. І це з цієї причини, що самих вівтарів, очевидно, не було, бо як відзначає М.Грушевський “...для молитов, жертв, взагалі культу, звичайно служили місця, де чоловік особливо живо відчував на собі вплив природи, подих таємничої сили”[33]. В житлах наших предків з-перед часу Київської Русі з чітко зафіксованими археологами вогнищами посередині приміщення у заглибленні, або на підвищенні, з дерев’яними лежанками вздовж стін[34], лише гіпотетично можна визнавати наявність стола.

У IX ст. на історичній карті середньовічної Європи з’явилося нове могутнє державне утворення – Київська Русь. На її просторах починається інтенсивна розбудова міст, виникають нові укріп-

[26]Труды етнографическо-статистической експедиции в Западно-Русский край / Материалы и исследования собранные П.П.Чубинским.– Т. VII.– С-Петербург, 1872.– С. 384; Т. IV.– 1913.– С. 726.

[27]Шухевич В. Гуцульщина...– Ч. 3.– С. 2.

[28]Maklowski K. Sztuka ludowa w Polsce.– Warszawa, 1903.– S. 501.

[29]Нидерле Л. Словянскиу...– С. 266.

[30]Історія української культури...– С. 360.

[31]Відейко М.Ю. Трипільська цивілізація.– К., 2003.– С. 90.

[32]Історія української культури...– С. 57.

[33]Грушевський М. Історія України-Руси...– С. 315.

[34]Історія української культури...– С. 582.

лені городища, поселення тощо. Інтенсифікується житлове будівництво, зокрема в селах. На жаль, нічого, або майже нічого (окрім декількох фрагментів) з їх тогочасної обстави, меблів, зокрема столів, не уціліло. Лише, за твердженням археологів, 4-6 ямок, розміщених у певному порядку в житлі боршевської культури, можуть прийматися як сліди від якихось пристоїв подібних до столів[35]. Ледь більше пощастило простим лавам з дошки – сидіння та опори для якої можна було реконструювати на основі археологічних розкопок[36].

Відомо, що "...ні один літописець не залишив нам детального опису давнього руського житла"[37], його обстави, зокрема й стола. Хоча назва "стіл" в давньоруській літературі зустрічається часто. Наприклад, у пристрасному поетичному зверненні автора "Слова о полку Ігоревім" до Галицького князя Осмомисла Ярославича: "Високо сидиш ти на своїм золото кованім престолі" (це в перекладі М.Рильського). В оригіналі: "сидиш на... златокованнем столе"[38]. В літописах всі київські князі сиділи "на столі". Давньоруський "стол" – це омонім трону, престолу – як символів верховної влади. Хоча "стіл" – це й лава для сидіння, спання, а в тогочасному церковному, обрядовому застосуванні – місце для покладання мощей, хреста, єпископське сідалище, кафедра, символ учительської влади[39].

Основний блок інформації про стіл, як й інші меблі часів Київської Русі вміщають головно ж графічні ілюстрації – мініатюри Радзивілівського літопису (XV) та Сильвестрівського списку "Житіє Бориса і Гліба" (XIV), Остромирове Євангеліє (1056) та інші.

Найбільше таких є в знаменитому Радзівілівському літописі[40], одному з найдостовірніших ілюстрованих джерел для вивчення історії Київської Русі. Вміщені тут рисунки відтворюють зниклі пам'ятники XII-XIII ст., хоча переважно меблів, якими користувались в князівському середовищі.

Навіть скупі відомості про меблі часів Древньої Русі дають підстави для твердження, що вони займали відповідне місце в побуті певних соціальних прошарків тодішнього суспільства, були доволі різновидні і, що особливо важливо, в окремих випадках не позбавлені художності, як якості естетичної.

Окремі дослідники появу стола відносять до XVI ст.[41]. Правда, Л.Нідерле припускає, що якщо у слов'ян і був стіл, то очевидно це була низько покладена дошка, біля якої сідали обідати, а появу стола як такого "у бояр" він відносить до XI ст.[42]. Очевидно під "дошкою" він міг розуміти й пленицю – розколену частину стовбура дерева, з поверхнею обтесаною сокирою[43]. Ще в 1930-их рр. на Гуцульщині траплялися житла, в яких не було столів, а їжу споживали тут саме з лави[44]. В окремих таких лавах навіть були видовбані заглиблення у формі миски. В інтер'єрі хати, збудованої в серед. XVIII ст. у селищі Ясиня (присілок Кевилів на Закарпатті), знаходився стіл з аналогічними заглибленнями, що правили за миски. Т.П.Кіщук – науковий співробітник Музею етнографії та художнього промислу АН УРСР у Львові, на основі зібраної нею в 1970-80-их рр. інформації про цей предмет побуту колишніх гуцулів, графічно його реконструювала[45]. В її версії, це мав би бути малий низький стіл на чотирьох ніжках, без підстілля, а в його товстій прямокутній стільниці розміщалося б чотири видовбані миски з отворами внизу, які на час споживання їжі затикалися чопиком і відкривалися при потребі їх помити. На ці столи, як і на лави, з яких споживали їжу, не дозволялося сідати. Їжу споживали, присівши біля них. Можливо, що найдавніші столи були роблені з товстих те-

[35]Історія української культури...– С. 969.

[36]Там само.– С. 968.

[37]Цит. за: Раппопорт П.А. Древнерусское жилище // Древние жилище народов Восточной Европы.– Москва, 1975.– С. 106.

[38]Слово о полку Ігоревім.– К.: Дніпро, 1985.– С. 39.

[39]Срезневский И.И. Материалы для словаря древнерусского языка.– Т. 3.– Москва, 1958.– С. 517-518.

[40]Арциховский А.В. Древнерусские миниатюры как исторический источник.– Москва: МГУ, 1944.– С. 6.

[41]Gostwicka J. W-lloskie meble renesansowe w zbiorach wawelskich".– Warszawa: Sztuka, 1954.– S. 17.

[42]Нидерле Л. Славянские древности...– С. 266.

[43]Копчин Б.А. Новгородские древности.– Москва, 1968.– С. 14; Тихонов М.Н. Русская культура X-XVIII вв.– Москва, 1968.– С. 148-149.

[44]Falkowski J. Zachodnie pogranicze Huculszczyzny.– Lwów, 1937.– S. 96.

[45]Архів ІН НАН України.– Ф. № 1.– Оп. 2.– Од. зб. 31.– С. 15-17.

саних плениць, покладених, або ж закріплених на підпорках.

Появу стола на високих ніжках у селянській хаті на землях України можна умовно віднести до XVI-XVII ст.[46]. З питань генезису стола, очевидно, не можна виключати й такий варіант, як використання для функцій стола кам'яних плит певних форм, обумовлених параметрами інтер'єру. Він передбачував вибір такої плити, яка, по-перше, мала б рівну поверхню, по-друге, – її можна було б віднести в приміщення і розмістити в означеному місці. Питання як саме виглядала первинна конструкція такого, умовно названого, стола також залишається не до кінця з'ясованим. Невідомо, чи плита укладалася на бокову лаву, що є дуже сумнівним, оскільки не збереглося ніяких слідів наявності такого предмету, чи її клали на своєрідний стояк з каменю, вбиті в землю стовпці. Проте, сам факт побутування столів зі стільницею із кам'яної плити на території з давніх часів заселених українським народом є достовірним.

Відомий польський дослідник Лемківщини Р.Райнфусс зафіксував такі столи в сс. Фолюш, Пілігримка, Вапінне[47]. Він зазначав, що з кам'яною стільницею столи на Лемківщині не були рідкістю ще до часів Другої світової війни. Можна припускати, що такі тут були відомі й значно раніше[48]. У музеї народного будівництва в Сяноку в інтер'єрі хати, перевезеної сюди зі с. Пілігримка, стоять два столи з такими стільницями. На меншій з них (100 х 73 см) є висічена дата "1888". Стерті кути стільниці свідчать про те, що не одне покоління ним користувалося. Відомо, що ця хата належала лемкові Павлові Пейку, каменяреві, була побудована в другій пол. XIX ст. Але це ще не дає підстав для визнання згаданої дати часом створення цього стола. Дослідники зафіксували, що стільниця другого, більшого стола (168 х 92 см) при товщині дещо меншій, ніж 5 см, придбана у Фолюші на поч. XX ст.[49].

Стільниця меншого (давнішого) стола донесла до нас і певну знакову (символічну) інформацію: на її поверхні хтось із мешканців хати гострим предметом (ножем, цвяхом) ризуванням наніс рисунок, що може асоціюватися з триверхою церквою, свічником-трійцею. Можливо, що цим зображенням, передусім, непропорційно великим шести-(восьми)конечним хрестом стверджував свою конфесійну приналежність? Очевидно, такі столи могли появитися тільки в місцевостях, де був відповідний матеріал. А що, почавши з античного світу мінерали широко використовувались в меблях, зокрема столах, добре відомо.

Крім дуже загальних згадок про столи в сільському житлі з-перед XIX ст. поки що не виявлено більш конкретного матеріалу, тим більше артефактів, що дозволили б наблизитися до остаточного розв'язання цієї проблеми. Столи зафіксовані в рисунках дослідників поліського побуту серед. XIX ст. та наступних часів, представляють собою вкрай примітивні меблі: декілька, або одна широка дошка покладена на козлах, чи закріплених в долівці ніжках з двома перекладинами[50]. Очевидно конструкційно більш досконалі столи, тим більше, з елементами художності з'явилися значно пізніше.

У XIX ст. в Україні основним типом стола, що займав своє почесно-традиційне місце в хаті селянина, був стіл з прямокутною стільницею невеликих розмірів приблизно 120 х 80 см, що, як і всі чотири ніжки, кріпилася до неширокої царги – конструкційної її основи. В царзі була розміщена одна, рідше дві шухляди – "шафи". Основні відмінності в конструкційно образній основі цього предмету були обумовлені: по-перше, наявністю, або відсутністю декору – різьбленого чи мальованого, по-друге, – підстіллям (розвинутим або простим). Інші різниці – форма стільниці, ніжок, як і розміри всіх цих частин, не мали суттєвого

[46] Baranowski I. Przemyśl polski w XVI wieku.– Warszawa, 1919.– S. 122-123.

[47] Reinfuss R. Sztuka ludowa Lemkowszczyzny // Polska Sztuka Ludowa.– № 1.– 1962.– S. 16.

[48] Лемківщина. Історико-етнографічне дослідження: У 2-х т.– Т. 2. Духова культура.– Львів, 2002.– С. 308; Красовський І.Д. Камінь і дерево в народних промислах лемків.– Народна Творчість та Етнографія.– № 5.– 1987.– С. 22-23.

[49] Опис цієї хати (лемка Павла Пейка) зроблений у с. Пілігримка в 1968 р.-Архів МНБ у Сяноку.– Ф. 22.– Оп. 235.– С. 4.

[50] Kraszewski I. Wspomnienia Polesia, Wołynia i Litwy.– Paryz (без р. в.).– S. 14; Kolberg O. Dzieła wszystkie.– T. 52. Białoruś-Polesie.– Warszawa., 1968.– S. 128-129.

значення. Столи з різьбленим декором були доволі розповсюдженими на Подніпров'ї. Окремі з них мали різьбу лише на лицевому боці царгової дошки, шухляд, на верхніх частинах передніх ніжок[51].

У XIX ст. на Подніпров'ї були також столи з більш розвиненою композицією різьбленого декору[52]. Сам стіл з доволі широкою царгою, на високих прямокутних ніжках, скріплених внизу двомо поперечинами, не мав шухляди. Такі столи, але без різьблення побутували переважно в північних районах України. Традиційно він накривався настільником, – довгий кусень світлого домотканого полотна з кількома поперечними смужками червоного та чорного, рідше – інших кольорів, звисав лише з обох поздовжніх кінців стільниці, створюючи, таким чином, своєрідне обрамлення для нього.

При всьому відносно значному багатстві форм та декору столів (різьблення, малювання, точення), що були у селянському житлі на Подніпров'ї, Волині, Поділлі в XIX – на поч. XX ст., столи найбільш складних конструкцій та декору були в користуванні українського населення східних Карпат. Тут можна було бачити і найпростіші їх форми, проте дуже розповсюдженими були й такі, що мали неповторні форми і декор. Тільки матеріал, з якого вироблялися столи, був завжди той самий: дерево явора, смереки. Для інтарсії чи інкрустації на ньому використовувалися ті ж породи дерев, а також інший матеріал, що був у практиці місцевих різьбярів. Столи виробляли тут десятки, сотні столярів. Тільки на Делятинщині, пограничній з Покуттям зоні, на поч. XX ст. їх було 29[53]. Вони представляли дві "школи": "микуличинську" і "дорівську". Більше того, вирізнялися столи, зроблені різними майстрами в одному й тому ж осередку. Наприклад, П.Сорохматюком (1851-1926) з Микуличина та Д.Вередюком (1857-1928) з цієї ж місцевості. Якщо перший з них в конструкційно-образній системі своїх виробів не виходив поза тип цих меблів, що їх робили й попередники і, як і вони, адресував їх в гуцульські садиби навколишніх сіл, то другий, в принципі не відмовляючись від традиційного образу, пристосовував свої вироби до потреб і смаків чіткіше не означених споживачів. Його стіл міг зайняти місце, зрозуміло, дещо особливе, і в інтер'єрі певного прошарку міського населення. Столи П.Сорохматюка були масивніші, монументальніші в образі[54]. Програма їх декору базувалася на традиційних мотивах з розеток, хрестів, кружел, зубців і тому подібне. Техніка виконання – суха різьба, нею покривалися передні та бокові частини доволі широкої царги, ніжок і лицевий бік шухляд. У більшості з них на світлі й прямокутній площині царги контрастно виступали чотири глибоко врізані 6-ти пелюсткові розетки. Оконтурені подвійною лінією і пунктиром хрещаті хрести, розташовані по обох боках шухляди, не стільки виконували свою символічно-охоронну функцію, як чіткіше вичленовували шухляду з ручкою ковальської роботи. Зберігаючи традиційну конструкційну основу гуцульського стола, Д.Вередюк надавав їй легших форм, більш акцентуючи на декоративному моменті. В Коломийському музеї народного мистецтва Гуцульщини і Покуття ім. Й.Кобринського з-поміж декілька зроблених ним меблів виділяється стіл, який можна вважати найбільш типовим для цього майстра[55]. Його розміри 80 х 153 х 74 см, стільниця – "круг" зі смеречини, підстілля з дерева явора. Його декор – своєрідна вишивка виконана інтарсією переважно дерева темної груші, що заповнює всю поверхню лицевих сторін царги, ніжок, навіть вузької площини торця стільниці, таким чином, перетворює цей стіл у предмет престижний, репрезентативний. Основні мотиви цього декору: восьмипелюсткові розетки, трикутники, трапеції з кружечками в центрі, здавна відомі в народному мистецтві Гуцульщини. Укладені в чіткій симетричній композиції, вони надають цьому предметові не стільки рис твору народного меблярства, скільки очевидних якостей з відомою для його продуцента ціною в грошовому виразі. У відповідності до такої концептуальної основи виробничо-творчої практики, цей майстер змуше-

[51]ІН НАН України. Фонд П.М.Жолтовського.– Фото № 31-32.

[52]Там само.– Фото № 33-34.

[53]Клапчук М. Писані столи Делятинщини // Жовтень.– 1978.– № 2.– С. 155-156.

[54]Коломийський музей народного мистецтва Гуцульщини і Покуття ім. Й.Кобринського (далі – КМНМГП).– Інв. № 10645.

[55]КМНМГП.– Інв. № 10646.

ний був постійно думати про внесення певних змін у вироблювані ним меблі. Ось чому його столи набувають то додаткову частину – своєрідну скриню, що повністю повторює зовнішні параметри царги з шухлядами в ній, то, знов, біля підніжжя з’являється лиштва криволінійної конфігурації тощо.

Вже у серед. XIX ст. на Гуцульщині був доволі популярний стіл, декорований різьбою, або випалюванням з досить розвинутим підстіллям[56]. Процес ускладнення форми, конструкції стола був стимульований факторами не стільки естетично-утилітарними, як престижності. Столи цього типу без ніжок – їх заміняють дві доволі масивні боковини. На їх верхніх частинах спочиває стільниця, а на прямокутних виступах внизу – дощате підніжжя, що довкруги опоясує цей виріб. Воно неначе творить перший його ярус. Другий творять дві паралельні проноги, що пронизують боковини в середніх їх частинах і ззовні закінчуються фігурними виступами. Інколи вони становлять основу для “третього ярусу” – скрині, корпус якої утворюють невисокі дощаті стінки з фігурними прорізами. Вінцем верхньої частини скрині є ажурна лиштва – опора для однієї, або двох шухляд, що займають весь пустий простір між цією скринею і стільницею[57]. Такий стіл, як для майстра, так і для власника ставав своєрідною візитною карткою. Слушність такого припущення можна підтвердити таким фактом: в кін. 1930-их рр. відомий різьбяр зі с. Річка біля Косова Яків Васильович Тонюк (1903-1958) зробив стіл для власної домівки. На точених ніжках, з двома ярусами шухляд, підніжжям, декорованих різьбою та інкрустацією[58]. Форму і декор цього стола він підпорядкував важливій, можливо основній функції, заради якої трудився – ствердити непересічність своєї особи та дружини у середовищі і, зрозуміло, у нащадків. На верхніх розширених частинах передніх ніжок стола вкомпонував фотопортрети – зліва свій, праворуч – жінки. Під ними випалюванням розмістив коротку характеристику кожної з персон, підкреслюючи її гідність і статечність.

До дуже давніх і широко розповсюджених меблів, не тільки в селянському середовищі і не лише в Україні, належать скрині. Коли вони появилися на наших землях? Час не зберіг зразків з-перед XVII ст. В епоху готики скриня була основним предметом обстави житла у всій Західній Європі. Жодна з західноєвропейських країн не претендує на право вважати себе батьківщиною цих меблів. Вони були відомі ще в стародавньому Єгипті, а в античній Греції їх використовували не тільки для зберігання одягу та й інших речей, але і відпочинку[59]. Задовго до утворення Київської Русі наші предки вміли виробляти і користуватися в побуті “боднями”, зробленими з колод дерев, які крім інших виконували і функції скрині[60]. Ще в XX ст. в аналогічних предметах на Західному Поліссі зберігали одяг та інші речі. Л.Нідерле з-поміж предметів у житлі давніх слов’ян називає і скриню на зберігання різних речей[61].

Термін “скриня”, як означення ковчегу, кіоту, предметів для схову вперше зафіксований в письмових джерелах XI ст.[62]. Скриня в розумінні предмету для схову все частіше вживається у документах XVI ст. в Україні[63]. Саме в цей час згадуються скрині різних розмірів і декору в описах спадкового майна на території сусідньої Польщі, зокрема в пограничному місці Сандомир[64]. Найдавніші відомі датовані скрині, що зберігаються в окремих музеях України, не дуже розширюють знання про форми та декор цих меблів в Україні до XVIII ст. Скриня, що нагадує кухор з датою “714” зі Сумського історико-краєзнавчого музею, корпусна конструкція з дошок та окуття з закінченням у формі розеток та стилізованих капітелій зі штампом вибитих на них формами

[56]КМНМГП.– Інв. № 278.

[57]КМНМГП.– Інв. № 2965.

[58]КМНМГП.– Інв. № 2963.

[59]Анри де Моран. История декоративного прикладного искусства.– Москва, 1982.– С. 176; Сокольский Н. Деревообрабатывающее ремесло в античных государствах Северного Причорноморья.– Москва, 1966.– С. 98.

[60]Археологія Української РСР.– Т. 3.– К., 1975.– С. 343.

[61]Нидерле Л. Славянские древности.– Москва, 1956.– С. 265.

[62]Срезневский И.М. Материали для словаря древнерусского языка по письменным памятникам.– Ч. II.– Москва, 1958.– С. 39.

[63]Приходько Н.П. Некоторые вопросы истории жилища на Украине // Древние жилище народов Восточной Европи.– Москва, 1975.– С. 256.

[64]Gloger Z. Encyklopedia starożytności ilustrowana.– T. IV.– Warszawa, 1974.– S. 267.

серця немає аналогій не тільки на цій території. В Мукачівському історико-краєзнавчому музеї також зберігається скриня з датою "1776", що подана на передній стінці. Її неповторність обумовлена передусім декором – стилізованими рослинними мотивами та їх елементами. Хоча скринь з таким орнаментом поки-що на Закарпатті більше не виявлено, проте, умовно, її можна віднести до меблів місцевої роботи. Натомість скриня зі с. Кліцко на Прикарпатті має право вважатися автохтонною, до того ж, дуже давньою[65]. І не тільки за станом збереження – спорохнілої та розтрісканої деревини. Це видовбане у грубому, довжиною півтораметра стовбурі, глибоке корито, що закривається плоским віком із двох збитих тесаних дошок. Вона має форму паралелепіпеда, дещо розширеного у верхній частині. Слідів декору на ній не має. Відомо, що таку форму мали найдавніші скрині і не тільки у слов'ян[66]. До давніх з-перед XVIII ст. скринь – як за конструкцією, так і за декором, слід віднести таку, що зі с. Гради в Карпатах[67]. В пази всіх чотирьох тесаних широких її ніжок-стояків запущено по три дошки, а плоский верх прикріплений "на шули". Вся поверхня цього меблевого виробу, включно з віком, покрита ризованим орнаментом з мотивів солярного знака та клинців. Вони розташовані по горизонталі на передній та бокових стінках, та на віку – в центрі і по його кутах.

В інтер'єрі селянської хати скриня, як правило, стояла біля стола, зліва від нього. Це почесне місце вона зайняла у відповідності до традицій. Як відзначає Т.В.Косміна, їй належала особлива роль серед усіх традиційних меблів. Адже з нею пов'язувалось майбутнє дівчини на видані, вона засвідчувала статечність господині тощо[68]. Скриня накривалась найбільш шанованими в даній сім'ї тканинами: килимами, веретами, вишиванками. При цьому передня декорована стінка залишалася відкритою, доступною для огляду. Параметри скринь, їх конструкційні особливості, декор були обумовлені багатьма об'єктивними факторами, закріпленими в місцевих традиціях. При відносно стабільних подібностях цих меблів в межах окремих регіонів, все-ж-таки, допускалась певна їх інваріантність.

В Україні найбільш розповсюдженими були три типи скринь: прямокутні з плоским віком, саркофажні, та так звані кухри – скрині з опуклим віком. Найбільш поширеними, з двома підвидами були скрині з плоским віком. Найбільш давні, на рамі з коліщатами, і пізніші з середини та кін. XIX ст. – безрамні на ніжках-підставках та з ледь опуклим віком. Скрині обох цих підвидів бувають з окуттям і без нього, але обов'язково з мальованим декором, переважно з рослинних мотивів, на передній стінці, або "передньому боці", як називали цю частину скрині на Полтавщині. Тут фантазія народного майстра, рідше містечкового альфрейщика виплескувалася у формі розкішних вазонів, букетів, чи то по-іншому укладених квітів, нанесених енергійним пружним мазком. Продовгувата форма скринь, особливо другого виду, обумовлювала й загальну композицію декору. Вона здебільшого складалася з двох однозначних за силою виразу частин, окреслених вузькими рамками, або вичленовуваних вертикалями окуття. Розмежовувати їх міг і мотив стебла якоїсь ближче неозначеної рослини, що волею майстра-декоратора проростала від самого низу стінки до її верху. З-поміж багатства квіткових мотивів можна розгледіти рожі, дзвіночки і тому подібне.

Прийоми конструкції та декору полтавських скринь виступають й у скринях Слобожанщини, де ці, як і інші меблі, не мали таких давніх традицій, оскільки територія цього регіону почала інтенсивно заселюватися тільки з другої пол. XVIII ст. Скриня, що зберігається в Харківському історичному музеї, була зроблена досвідченим майстром ймовірно в другій пол. XIX ст. Вона має чіткі прямокутні форми, рівне віко зі згладженими краями, невисокий цоколь, що виступає дещо за краї стінок, та незначний, характерний для полтавських скринь, хвилястий виріз нижньої частини передньої та бокових стінок. Вся поверхня передньої стінки густо покрита квітковим орнаментом. Але виконаним неначе по шаблону, – в ньому немає тієї свободи у виписуванні квітів, що так характерні для майстрів з Полтавщини. В

---

[65]Архів ІН НАН України.– Ф. 1.– Оп. 2.– № 338.

[66]История декоративного прикладного искусства.– Москва, 1982.– С. 303.

[67]Архів ІН НАН України.– Ф. 1.– Оп. 2.– С. 338.

[68]Косміна Т.В. Сільське житло Поділля, кін. XIX-XX ст.– К., 1980.– С. 172.

орнаменті проступає чітко означена схема, основу якої становлять два квадрати зі світлим фоном, на кожному з яких в певному ритмі розміщені рівновеликі квіти-розетки. Вони – й в центрі бокових стінок, та рівними рядочками покривають і віко скрині.

Крім такого декору тут відомі скрині, прикрашувані сюжетними зображеннями. До таких треба віднести скриню із зображенням популярної в українському народному малярстві XVIII-XIX ст. сценки з козаком Мамаєм. Вона займає всю площу передньої стінки[69]. Манера виконання, як і традиційний напис внизу картинки, видають руку народного майстра. Безсумнівно, що ця скриня стояла на почесному місці в хаті і була доступна не тільки для огляду, сцени, але й прочитання тексту.

На таке сприйняття була, очевидно, розрахована й скриня з Полтавщини, створена також в XIX ст.[70], на її передній стінці є зображення двох птахів серед квітів. Безіменний сільський художник у двох вичленованих кольорами прямокутниках розмістив дві зозулі. Весь вільний простір між площинами заповнив хвилястим вінком з квітів, що, роздвоївшись у верхній частині під віком, обвиває обі картинки. На розбудованій цокольній частині скрині, в якій наполовину приховані доволі великі коліщата, розмістив соковиту орнаментальну полосу з традиційного бігунця, підкреслюючи в цей спосіб зображення зозуль, як символу щасливого подружжя. На східному Поділлі скрині прикрашувалися в основному залізним оковуванням з однієї сторони[71].

Особливо монументальні в образі є давні полтавські скрині. Вони сприймаються як своєрідні споруди на високих цоколях, з-під яких часто виглядають коліщата. Їх можуть заміняти чотири масивні дощаті опори-ніжки, фігурно вирізані. Взагалі нижній край цоколя рідко буває без волютоподібних або ступінчастих вирізів. Прямокутні форми низу і стінок скрині прикриває плоске віко. Його краї з трьох боків виступають над стінками і творять своєрідний маленький карниз, що зрівноважує цокольну частину і, таким чином, надає логічного завершення цим меблям.

Скрині XVIII-XIX ст. із Дніпропетровщини є прямокутної форми, мають невеликі розміри. Корпус з тонких дошок змонтований на невисокому цоколі – підставці, нижній край якої, як і у більшості скринь взагалі, має два есоподібні вирізи, що від середини симетрично розходяться в протилежні сторони. По жовто-медовому тлі передньої та бокових стінок, часто й віка, густо розсіяні червоні та сині квітки. Відомі скрині і з більш скромним декором: на передній стінці – два квадрати окреслені тонкою світлою лінією, що на зовні кожного кута закручуються двома завитками. Тут же розміщені невеличкі квітки-розетки.

Починаючи з XVIII ст., продовж XIX – поч. XX ст. в Україні склалися традиційні осередки по виробництву скринь, зокрема такі, як с. Скопці на Київщині, Лебедин – на Полтавщині, с. Тайсарів, містечко Рожнятин – на Бойківщині, с. Смолярі – на Західному Поліссі і тому подібне.

Відомим центром виробництва скринь на заході України вже у XVIII ст. було містечко Яворів, що недалеко від Львова. Тут їх виготовляли з розпиленого дерева сосни, рідше явора, дуба, ясена. Технологією передбачувалась ретельна підготовка зовнішніх поверхностей до розпису. Їх вигладжували відповідно приготовленою замазкою – “трачиною” з наступним зачищуванням скрібками, абразивним папером, після чого наносили “ґрунт”, тобто тонували клеєвими фарбами зеленого або жовтого кольорів. Розпис, що наносився саморобними пензлями з кінського волосся, свинячої щетини, коров’ячої та котячої шерсті також здійснювався у відповідності до провіреної практикою послідовності. По заґрунтованих полях передньої, бокових стін та віка скрині наводилась кількасантиметрової ширини смуга темнокоричневого кольору. Слідом за цим по віку та передній стінці тонкою лінією вичленовувалися “кватирки” або “вікна” – прямокутної площі, що покривалися зеленою фарбою. Це було місце для нанесення основного декору з квіткового чи іншого наближеного до нього мотиву. Вільні від цих прикрас площі “фляндували”, тобто покривали декором з тонких хвилястих ліній, протертих по вологому ще фоні зубцями простого дерев’яного пристрою

[69] Архів ІН НАН України.– Рукоп. фонд І.– Оп. 2.– Од. 35.5.– С. 75.

[70] МНПА України.– Інв. № ДМ 3212.

[71] Косміна Т.В. Сільське житло Поділля кін. XIX – XX ст.– К., 1980.– С. 172.

у вигляді гребінця. Від головних орнаментальних мотивів походили й назви скринь: "квіткова", "вазонкова", "віночкова". Ці останні були популярні до поч. XX ст. Мотив віночка повинен був викликати асоціації з весільними вінками молодої та дружки. Розповсюджений був на яворівських скринях і мотив "качечка", що виводилося від подібного на східних тканинах "огірочка". В основу розпису яворівських скринь лягли п'ять кольорів: домінуючим, серед яких були зелений, червоний та жовтий[72]. При величезній інваріантності декору форми скринь були чіткими, архітектонічними.

Окрім скринь з плоским верхом, в Східних Карпатах відомі також скрині саркофажні. Дехто з дослідників їх генезис (з певною мірою осторогии) виводить від античних прототипів, чи типологічно споріднює з відомим мармуровим саркофагом Ярослава Мудрого[73]. Відомо, що в епоху Ренесансу в Європі були дуже популярні багато різьблені саркофажні форми[74]. Можливо, що прототипів скринь таких форм треба шукати в Прикарпатті. В цьому плані видається доволі переконливим твердження окремих дослідників, передусім В.М.Гнатюка про те, що такі скрині потрапили в гірські, більш віддалені місцевості з Покуття, де, як відомо, всі суспільно-економічні процеси були інтенсивніші[75]. Він переконливо довів, що скриня не є винаходом гуцулів; більше того, у них вона виконувала функції своєрідної тари, сховку на збіжжя[76]. Відомо, як високо цінувалося збіжжя в Карпатському краю. Кількість його свідчила про достаток та заможність. Тому скриню з зерном тримали в хаті, тоді як одяг переховувався в коморі. Звідси й посилена увага в гуцульському, взагалі гірському середовищі до цього предмету, як сховку життєво необхідного продукту. В степовій та лісостеповій зонах України, де для зберігання зерна скриня своїми малими розмірами явно не надавалась, в ній переховували одяг та інші цінні речі, що й було передбачено її внутрішньою конструкцією. Правда, її функції виходили далеко за межі вище означених; достатньо відзначити лише місце скрині в системі обрядів. Вона відігравала й певну соціально-престижну роль.

При збереженні основних принципів конструкцій та декору прямокутні стояки-ноги, двосхиле віко, різьблений декор, скрині в Карпатському регіоні, в ареалі, заселеному гуцулами, бойками та лемками, різнилися не тільки в залежності від того, в якій етнографічній зоні були виконані, а й мали свої більш вузькі локальні відмінності. Наприклад, у с. Яворів, що біля Косова, робили переважно саркофажні скрині. На двосхилому віці розміщували великі різьблені "громові знаки", а на передній стінці – такий же ж знак, розетка та "кочела" в різних зіставленнях. Ніжки декорувались скісними хрестами, клинцями, по-різному укладеними лініями, тобто найпростішими мотивами, відомими в місцевому різьбярстві. Заглиблення в різьбі тонувалися в чорний колір відповідно приготовленою сажею[77]. Скрині, що походили з другого, не менш відомого осередку народного мистецтва Гуцульщини – Космача, мали віко, здебільшого не декороване. Різьблені мотиви "сонця" розетки займали тільки площу передньої та бокових стінок.

Ще в інших Карпатських місцевостях скрині робили з плоским віком, але всю поверхню трьох стінок та передніх плоских ніжок покривали рисованим декором. Так виконані прямокутники – в один, два ряди по горизонталі, займали середню частину передньої стінки. Над ними були півкола, а знизу круги, трикутники з хрестом по центру. Ніжки вкривались прямокутними та ромбовидними мотивами, що чергувалися. Але основний декоративний ефект досягався через кольорове тонування площин. Чорні ритмічно чергувалися з синіми по червоному тлі. Власне такими були скрині на одяг, придане молодої, що побутували в селах Рангури, Чартовець на Покутті в 60-70-их рр. XIX ст. Вони відомі з зарисовок та опису О.Кольберга[78]. Правда, кольорів на скрині молодої було більше – чорний, білий, синій, жовтий та зелений.

---

[72]Чугай Р.В. Яворівщина.– К., 1978.– С. 74-76; Будзан А.Ф. Українські народні скрині // Матеріали з етнографії та мистецтвознавства.– К., 1975.– С. 112.

[73]Будзан А.Ф. Українські народні скрині // Матеріали з етнографії та мистецтвознавства.– К., 1978.– С. 112-113.

[74]Weltkunst.– Munchen, 1982.– № 12.– Il. 1 a.– S. 2; Zwolinska K., Malick Z. Ma-ly stownik...– S. 342.

[75]Арсенич П.Г. Етнографічна діяльність В.М.Гнатюка // НТЕ.– 1982.– № 2.– С. 72.

[76]Там само.

[77]Коломийський музей Гуцульщини. Експозиція.

[78]Kolberg O. Pokucie.– T. I.– Krakow, 1882.– S. 58-59.

З-поміж усіх форм і засобів прикрашування скрині в Україні, за винятком Карпатського краю, основними були скрині з плоским віком, декоровані малюванням. При всіх територіальних, вузько локальних відмінностях скрині розписувалися квітами, взагалі рослинним орнаментом.

Побутували також скрині із залізним окуттям. Воно не тільки збільшувало надійність цього виду меблів, але й підносило його естетичну цінність. Ритмічно розволожені неширокі полоски з тонкого листового, часто й просто розклепаного ковалем заліза з фігурним закінченням на кінцях, покриті як правило чорною фарбою, надавали такій скрині додаткових художніх якостей, навіть якщо вона була мальована.

Інваріантність скринь з окуттям надзвичайно велика. Такі були розповсюджені по території всієї України. Їх різновид, так звані “білі скрині”, в яких окуття було єдиною прикрасою – такі вироблялися в с. Шишаки на Полтавщині, особливого поширення не набули.

Кухор (білоруський “куфар”, польський “kufer”), як аналог скрині поширюється в Україні з XIX ст. Його форма прийшла із Заходу[79]. Розповсюдженню кухрів сприяло декілька факторів, зокрема урбанізація. Вони відрізнялися від традиційної скрині, перш за все, опуклим віком, зробленим як і весь цей предмет, з відносно тонких пилованих дошок. Крім того, кухри завжди мали металеве окуття. Це, як правило, залізні лиштви, що оперізуючи кухор, скріплювали всю його конструкцію. На стиках стінок, на кутах, кріпилися металеві фігурні елементи. Передусім, такими були ті, що навколо щілини на ключ. В комплексі вони становили основу декору цієї меблі. Кухри часто були об’єктом розпису, запозиченого з іншого мальованого предмету. Залізне окуття, чіткістю ліній, ритмом, навіть при відсутності в ньому елементів опрацьованих художньо, надавали предметам потрібної виразності. В кухрі виготовленому в кін. XIX ст. в м. Городку, що недалеко від Львова, вся передня стінка по горизонталі розчленована п’ятьма вузькими кованими залізними лиштвами, розчленованими по сторонах на криволінійні елементи, що асоціюються з гілками, які відходять від стрункого стовбура-лиштви. Їх закінчення мають форми, що дещо нагадують популярні готичні мотиви лілей. Підкреслено декоративною домінантою в усьому окутті цього кухра є середня лиштва. Вона ширша від інших, а плавні вигини завершення надають їй подобу великої пишної квітки, що двома залізними пелюстками неначе огортає, охороняє отвір для ключа, який тут має символічну форму серця[80]. Продумане розміщення окуття і на бокових стінках. Дві лиштви формою аналогічні тим, що й на передній стінці, проте з’єднані у верхній частині есоподібними елементами створюють подобу високої арки, до якої прикріплена кована масивна ручка. З’єднання усіх стінок кухра по вертикалях прикрите вузькою лиштвою з прорубаними отворами, що надають їм вигляду своєрідної мережки.

Кухри, в яких окуття виступає як основний елемент декору, з часом кількісно поступаються більш простим у виконанні, оббитими неширокими простими лиштвами та прикрашеними малюванням. З кін. XIX ст. вони входять в побут майже по всій території України, особливо ж на західноукраїнських землях. Зрозуміло, що і ці вироби мали певні відмінності як в конструкції, так і в декорі. Впродовж довгих років найпоширенішим способом прикрашування таких кухрів було покриття всієї їх поверхні олійними фарбами: вишневого, зеленого, синього кольорів усіх відтінків. Застосовувався також квітковий розпис, по-різному компонований на боковинах та віці.

З поч. XX ст. все більшого поширення набували кухри з геометричним орнаментом, що покривав усю їх поверхню. Такі, наприклад, вироблялися в с. Смоляри, тепер Старовижвівського р-ну Волинської обл. Вони за розмірами були менші від традиційних скринь. Декор їх складають фляндровані мотиви на передній та бокових стінках і віці. Центром композиції є широка вертикальна смуга, що в свою чергу декількома прямими лініями ділиться на менші поля. Взагалі техніка нанесення декору на цей предмет в основі своїй не складна: суха поверхня кухра покривається білою фарбою, її, після висихання перекривають фарбою майбутнього кольору цієї скрині переваж-

[79] Анри де Моран. История декоративно-прикладного...– С. 303.

[80] Архів ІН НАН України.– Ф. № 1.– Оп. 2.– Од. зб. 4.– С. 31.

но сіро-зеленого, сіро-блакитного. По свіжо нанесеній фарбі "гребінкою" – своєрідним гребінцем, зробленим з дерева, а з 1930-их рр. з куска твердої гуми, протирається полоска, форма та ширина якої залежить від "гребінки" та вправності майстра і його творчого імпульсу. Адже колорит, композиція, мотиви декору вироблюваних тут кухрів набули вже традиційних, своєрідних канонів. Якщо майстер і вносив у свій виріб щось нове, то тільки в рамках цих прийомів. Тільки так окремі з них мовчазно утверджували свою творчу самобутність в середовищі майстрів-сусідів. Це диктувалося, зокрема, законами конкуренції, – виробництво кухрів в цьому поліському, колись типово вбогому селі було основним засобом існування багатьох сімей. Кухри звідси вивозили на збут не тільки у навколишні села, але й в місцевості в радіусі до 100 і більше кілометрів: в Ковель, Вижву, Любомиль, Камінь-Каширський, навіть у сусідню Білорусію, наприклад, містечко Малоріту. Попит на них зберігався довго, він диктувався виключно місцевими весільними традиціями. Ще на початку 1980-их рр. майстер Бірюза Хома Іванович та декілька інших столярських його колег збували свої вироби на ярмарках. Матеріалом для їх вироблювання служило добре висушене дерево сосни, рідше ялини ("яли"). Інструментарій був не складний: "шибеник", "шершенок" (фуганки для підготовчих робіт), "геблик", долото, молоток, "обценги" та два "одборники", якими накладали "вічко" (верх) "на станок" (боковини з днищем). Всі дошки стінок, верха, дна склеювали. Боковини раніше скріплювали обвиттям, відтак їх "брали на замок".

На поч. XX ст. побутували також кухри, що, як і "білі" скрині, були позбавлені традиційного декору, – лиш тоненька зубчаста лиштва по краях передньої стінки та віка скромно засвідчували про приналежність цього предмету до весільного обряду. Одночасно зі згадуваними типами скринь та кухра в кін. XIX – на поч. XX ст. побутували також їх різновиди, що найчастіше являли собою поєднання форм традиційної скрині з кухром. Вони мали підкреслено масивне опукле віко, а крикливий рослинний розпис покривав всю поверхню цього предмету. Такі виробляли містечкові ремісники та збували, розвозячи їх по навколишніх селах. На Західному Поділлі були розповсюджені скрині з плоским віком, корпус яких розширювався в верхній частині, а кріпився на ніжках, або плінтусі з фігурними вирізами.

Зі скринею, як із столом, була споріднена скриня-стіл, тобто предмет, що поєднував у собі функції обох названих вище. Найдовше вони збереглися на південно-західних землях України. Але якщо у подільській хаті він стояв на місці стола, хоч в ньому і превалювала форма скрині, дещо розширеної у верхній частині, з "прискринком" всередині та з замком, до того ж "мальованої", то давньогуцульські скрині-столи були більш наближені як за формою так і функціонально до стола. Вони мали високі ніжки, що дозволяло людям зручніше розміщуватись біля них, та значно більшу за розмірами, особливо по довжині, стільницю. Конструкційно обі ці основні частини між собою не були поєднані; доступність до скрині здійснювалась через просте відсування стільниці.

В.Шухевич найдавнішу таку різьблену скриню-стіл з Гуцульщини відносив до поч. XVIII ст.[81]. Її форма і декор дещо відрізняється від однотипних, – широкі ніжки знизу мають аркоподібні вирізи, а по краю всього поля передньої стінки накладена тонка широка лиштва з вирізаними зубцями та шестипелюстковими розетками у верхній її частині. Центр поля цієї стінки займає "хрещатий" хрест, вся поверхня якого вкрита тригранно-виїмчастою різьбою. Чотириконечні хрести з численними гнучкими відгалуженнями поміщені на передніх сторонах ніжок. Ця скриня прикривається тесаним віком-стільницею, параметри якої виходять за її межі. Різьблена скриня-стіл з Чернігівщини, датована кін. XVIII ст., свідчить не тільки про побутування цього типу меблів в різних етнографічних зонах України, але і про декорування їх різьбою[82]. Основні мотиви такої різьби – це розетки, громові знаки, хрести, півкола тощо, виконані технікою плоскої різьби та ризування. До певної міри вони є аналогічні тим, що виступають на вище згадуваній гуцульській скрині-столі. М.Сополига на основі обстеження

[81]Шухевич В. Гуцульщина.– Львів, 1899.– С. 99 (зберігається в Музеї етнографії та художнього промислу ІН НАН України).

[82]Українське народне декоративне мистецтво. Різьба та розпис.– К., 1962.– Табл. V.

давніх столів та їх конструкційних особливостей у північно-східній Снинщині на Словаччині припускає, що стіл замінив тут скриню з плоским верхом, що він не тільки став на її місце, але й перейняв від неї форму, зокрема стільниці[83]. Відомі факти, які дозволяють стіл, як тип меблі, виводити також від лави.

Вжитково репрезентативними можна вважати й такі розповсюджені в Україні предмети хатньої обстави, як мисники, намисники, “царники” – на Поділлі. Виставлений у них посуд, переважно декорований, взагалі кращий, вибраний з асортименту місцевих гончарів, свідчив про матеріальний добробут та добрий смак, на рівні його розуміння власниками.

Мисник появився в житлі українського селянина відносно пізно. Поки-що немає можливостей конкретизувати час його виникнення. Поза сумнівом, процес формування цього предмету був довготривалим. Можна тільки припускати, що первісні його форми з’явилися, коли в сім’ї появилося більше посуду. Протягом віків з розвитком гончарства, зростання економічно-культурного рівня селян та інших факторів, його форми зазнавали трансформації. Мисники до певної міри відзеркалювали соціальне становище їх власників.

Свій генезис ці меблі (хоча до таких їх можна віднести дуже умовно), розпочали з простої полиці, прикріпленої на кронштейнах, чи іншим способом над чи біля вхідних дверей. З бігом часу їх розміщення набуло певної регламентації. Мисник отримав форму навісної, або приставної шафки, відкритої або закритої, встановлюваної біля дверей. На Середньому Подніпров’ї були поширені мисники різних типів: поличкові, навісні, з шафками та інші. Їх розписували рослинним орнаментом, переважно квітами фантастичних форм[84]. На полицях для посуду можна було бачити боковини, що мали закінчення, силует яких нагадував форму кінської голови[85]. Ця деталь не несла ніякого функціонального чи конструктивного навантаження. Це елемент декору. Ізоформа кінської голови була пов’язана з певними уявленнями про її охоронні функції. Відомо, що давні слов’яни, наділяли окремих тварин магічними силами. До таких відносився і кінь. Ще в XIX ст. на Чернігівщині біля окремих жител можна було бачити закріплені на кілках черепи кінських голів. Тут кінь вважався твариною віщою і, водночас, зловіщою[86]. На Подніпров’ї в повсякденному вжитку селян побутували речі, виробничі знаряддя, наприклад, держаки, або ручки ковшів, притики до ярма і тому подібне, не лише з декоративними, але й з конструкційними частинами у формі кінської голови. В сільському будівництві в Україні подекуди ще й тепер є така архітектурна деталь даху як "коник”. Традиційні “коники”, що виступали не тільки як закінчення кронштейнів, але й як прикраси на мисниках на Полтавщині. Особливо вироблених в кін. XIX ст., не без впливу майстерень, організованих Земствами. Зразком може правити мисник, що в експозиції Полтавського краєзнавчого музею. Його лицева поверхня декорована різьбленими зображеннями півника, риби, геометричними мотивами, а на верхній полиці розміщені чотири “коники”.

На Слобожанщині функції мисників найчастіше виконували полиці, прикріплені до стіни з боку дверей, а також над ними[87].

На Поділлі, де мисник (“царник”), як і в інших регіонах України, пройшов шлях від полиці прикріпленої біля дверей до складної по-різному декорованої конструкції наближеної до буфету[88].

До серед. XIX ст. мисника, як предмету хатньої обстави, не знали на Західному Поліссі. Тут ще на поч. XX ст. його заміняла одна полиця над дверима, або декілька дошок покладених на кілки вмонтовані в стінку біля дверей[89]. В окремих місцевостях його творили дві розміщені одна над одною полиці, скріплені на кінцях шматками до-

[83]Сополига М. Жиле приміщення в народному будівництві північної частини Снинщини в другій половині XIX ст. та початку XX ст. // Науковий збірник Музею української культури в Свиднику.– Пряшів, 1972.– № 6.– Кн. 2.– С. 129.

[84]Українське народне декоративне мистецтво.– К., 1962.– Табл. X.

[85]ІНФЕ НАН України.– Рукоп. фонд.– Ф. 39-2-60л3.

[86]Шульгина Л. Коник. Прикраса на форму кінської голови та занепад її орнаментальної форми // Матеріали до української етнології.– К., 1929.– Т. 10.– С. 118, 123-124.

[87]Жизнь и творчество крестиан Харьковской губернии.– Х.: Изд. Губ. Стат. Комитета, 1895.– Т. I.– С. 178-179.

[88]Косміна Т.В. Селянське житло на Поділлі...– С. 170.

[89]Kraszewski J. Wspomnienie Polesia...– S. 14; Таранущенко С.А. Давнє поліське житло // НТЕ.– 1969.– № 1.– С. 21.– Іл. 13, 15.

шок. Отриману таким способом поздовжню нішу завішували тканиною. Інколи продовжена верхня полиця простягалася понад двері і, таким чином, збільшувала місце для зберігання посуду. В 1920-30-их рр. на Західному Поліссі були розповсюджені мисники із закритими шафками. Типовим є той, що зберігся в хаті І.Н.Лінник в с. Ветли Любашівського р-ну Волинської обл.[90]. Це дві недовгі (дещо більше 1 м) масивні полиці, з'єднані боковинами, а внутрішній простір між ними розділений перегородками на три частини, дві з яких перетворено на шафки, що закриваються фільончастими дверцятами. Внизу середньої ніші горизонтально прикріплена широка дощечка з отворами на ложки – ложкар. Верх полиці прикрашає галерея з профільованих балясинок.

Відомі також мисники з полицями, в яких верхня має фігурно вирізані боковини, а нижня закривається двома дверцятами. Різьблені елементи декору на мисниках в Західному Поліссі, як взагалі на виробах з дерева в цьому регіоні, зустрічаються вкрай рідко. Прикраси найчастіше зводяться до скупо профільованих балясинок, що з'єднують полиці, неглибоко врізаних рівнокінечних хрестиків, або мальованих шестипелюсткових розеток[91].

Мисники здавна були в інтер'єрах жител українського населення Східних Карпат. Найдавніші відомі, з XVIII ст., походять з Гуцульщини[92]. Це горизонтальна скриньова конструкція (90 х 40 х 20) з потемнілого від часу дерева смереки. По довжині він членований на п'ять рівних частин, а по висоті – на дві. Вертикальні перегородки прикриті різьбленими півваликами, що з боків прикрашені зубчиковими вирізами. Мисник розрахований на десять предметів, кожен з яких тут неначе себе демонструє. Одночасно з мисниками такого типу, існували простіші і за формою і за декором. Зазвичай, це полиці, не більше чотирьох, з'єднані по вертикалі боковинами. Часто лише з однієї сторони. Такі можна було бачити в курних та напівкурних хатах. Але поміж них були й такі, в які був привнесений елемент естетичного. Наприклад, мисник з хати в с. Прислуп, чотири полиці якого одним кінцем спочивали на підпорках, закріплених в стіну, а другим – до масивної боковини[93]. В її доволі грубій торцевій частині примітивно вирізані колонки, та півколонки, волютоподібні мотиви. Вони розміщені над собою кількома уступами.

Найбільш розповсюджений і такий, що подекуди зберігся до серед. XX ст., і займав весь простінок від долівки до стелі праворуч дверей. Його основою була шафка з двома дверцятами, над якою знаходились полиці, остання з яких продовжувалася над дверима. Відомі й інші варіанти цієї конструкції: з полицями, частково закритими дверцятами, з вічками різних форм, з балюстрадкою на верхній полиці тощо. Декор демонстрував себе й у фігурних побічницях, на площинах фільонкових дверцят, у формах балясинок, що ритмічно членували верхні полиці на вічка і тому подібне. Інколи торці боковин і полиць прикривалися ширшими від них не грубими лиштвами з різьбленою поверхнею. На Гуцульщині мисники виготовляли і відомі майстри різьбярської справи. Справжнім шедевром цього виду хатньої обстави є мисник, створений Шкрібляком Василем Юрійовичем (1856-1928) вже незадовго до смерті[94]. Власне це вже не стільки предмет для зберігання посуду, як своєрідна вітрина для кількох спеціально відібраних для цього зразків. В основі його конструкції лежить понад півтораметрової довжини полиця закрита з трьох боків, її висота дещо менша півметра, членована на п'ять вічок з дуже декоративно опрацьованими накладними елементами. Майстер застосував тут весь набір виражальних засобів, якими володів; це орнаментальні мотиви: кочела, ільчасте письмо, розклинання, дужки, кривульки, клинці, використав кольорові коралики і тому подібне. Творець цього мисника передбачив можливість демонстрування його без посуду: внутрішні стінки усіх вічок також густо декоровані.

Шафа, як меблевий виріб для збереження одягу, тканин, інших споріднених з ними речей, з'явилася в житлі селянина в Україні очевидно не раніше XIX ст. До цього часу її функції ви-

[90]Архів ІН НАН України.– Ф. 1.– Оп. 2.– Од. зб. 312.– С. 3.

[91]Там само.– С. 4.

[92]Музей етнографії та художніх промислів ІН НАН України.– Інв. № 40872.

[93]Архів ІН НАН України.– Фонд П.М.Жолтовського.

[94]Національний музей у Львові.– Інв. № 47384.

конували скриня, або підвішена, чи прикріплена до стелі біля тильної стіни, ближче до печі, іншим способом жердка. Подекуди вона збереглася й при наявності шафи. Вона не згадується ні в документах, ні у записах дослідників. Її наявність у селянській хаті, як "малий шкап", фіксується лише в другій пол. XIX ст.[95]. Дошукуватися прототипів шафи на українських землях уявляється не зовсім доцільним: Анрі де Моран появу шафи у середньовічній Європі, до того ж тільки у культових спорудах (собор Баййо, XIII ст. та інші) пов'язує зі скринею[96]. Він при цьому відзначає, що більш широке її розповсюдження розпочалося лише в епоху Ренесансу[97]. Проте в XVI ст. шафи надзвичайно рідко зустрічаються на сусідніх з Україною землях, наприклад, у панівної верхівки Польщі[98]. Шафи у побуті вищих верств суспільства в Україні появились в кін. XVII-XVIII ст. Наприклад, імпортовані гданські шафи на Київщині відомі у XVIII ст.[99]. Інколи окремим місцевим ремісникам, столярам вони правили зразками. Але під їх руками вони набували спрощених форм, що в цілому дуже приблизно нагадували еталон. Власне такою є шафа, що походить з поч. XIX ст., вся площина дверцят якої розписана квітковим орнаментом по центру укладеному в композицію типу барокового вазона[100]. Декілька шаф з-поміж тих, що були створені сільськими столярами в Україні на зламі XVIII-XIX ст. зберігалися у церквах. Наприклад, в церкві с. Очеретна на Тернопільщині[101]. Звертає на себе увагу незвична для меблів цього виду фасадна її сторона – вузенькі двері з двох широких та грубих дошок. Вони займають ледь більше третини ширини цієї шафи. Вона призначалась для зберігання священичого облачіння. Єдиним виявом потреби її творців внести в цей предмет естетичний момент є верхнє закінчення передньої частини, якому надано волютоподібної форми, що дуже віддалено нагадує барокову. В принципі подібна до неї і шафа з с. Надиби на Дрогобиччині[102]. Лише дверцята в ній зроблені з однієї широкої дошки, а її верх закінчується подобою карнизу з двох скромно профільованих вузьких лиштв. Доповнює цей декор також невибаглива ковальської роботи фурнітура з серцевидними закінченнями. З другої пол. XIX ст. шафи, як і інші види меблів, все частіше доповнюють традиційно скупу обставу сільских жител. Дрібні меблярські виробництва, яких стає все більше виробляють їх у значній кількості й по відносно доступній ціні збувають населенню. Цими речами вони нав'язують споживачам естетичні смаки інших суспільних верств, що орієнтувалися на пізній ампір, бідермаєр, чи стиль історизму. Спроби повернути виробництво меблів, як і інших видів художніх промислів, у русло формотворення по законах народного мистецтва чим, зокрема, на Східній Україні займалися Земства, а в Галичині – різні товариства, не могли дати бажаних результатів, оскільки вони базувалися на квазінаукових засадах. Одначе опосередковано все це доволі активно сприяло популяризації в селянському середовищі нових видів меблів, поміж них і таких, як ліжко.

Вперше ліжко столярської роботи було внесене в хату селянина в Україні, та й то заможного, не раніше серед. XIX ст. Слідом, як зауважує Е.Сахута, говорячи про ці меблі на білоруській землі, за шафою. І спершу воно призначалося тільки для господарів. Більшість селянських подружь в Україні спали на традиційному полу. З кін. XIX ст. його поступово витісняє ліжко. Майже виключно дерев'яне. Свідченням того, що ліжко з'явилося в хаті селянина не раніше другої пол. XIX ст., а подекуди, наприклад, на Поліссі тільки в самому його кінці є те, що ще у 1970-их рр. його тут називали "піл". На північній Житомирщині – "пул". Тут воно ще до недавнього часу часто займало й місце традиційного пола біля печі. Більше того, оскільки висота ліжка і пола була різною, то ліжко в хаті О.П.Лазаренка в с. Дітковичі на Житомирщині, зроблене вже після 1945 р. і встановлене на місці свого родового попередника, також було пристосоване до його висоти[103]. З цією

[95]Жизнь и творчество крестиан Харьковской...– С. 620.

[96]Анри де Моран. История декоративно-прикладного...– С. 304.

[97]Там само.– С. 335.

[98]Historia kultury materialnej Polski.– T. III.– S. 206.

[99]Setkowicz J. Zarys historii meblia...– S. 30.

[100]Українське народне декоративне мистецтво...– Табл. 7.

[101]Архів ІН НАН України.– Рукоп. ф. П.М.Жолтовського.– Фото 249.

[102]Там само.– Фото 410.

[103]Архів ІН НАН України.– Рукоп. фонд.– Ф. І.– Оп. 2.– Од. зб. 312.– С. 5.

метою його ніжки неначе штучно продовжені. В долівку, в місцях, де вони мали стояти, вкопані чотири круглі стовпці висотою біля 20 см. На них і встановлене ліжко. Приставлений до нього низенький стільчик, власної роботи, править за східцю. Конструкційно-художнє вирішення цього ліжка не передбачувало таку ситуацію, в яку потрапило. Адже своїми фігурно закінченими, доволі високими бильцями воно впирається – з однієї сторони в піч, з другої – в стінку. Над ним – одним кінцем до балки, другим до стіни прикріплена жердка. Це ліжко зроблене з грубих (понад 4 см) дошок, добре знайдене в усіх пропорціях і належить до типових місцевої роботи. В ньому відчувається ще селянське розуміння доцільності, надійності даної речі. З горою вишитих подушок на ньому, на фоні тканого килима, завішеного за ним на стіні, монументальне в образі надає цьому кутку житла доволі емоційного забарвлення.

Всі дерев'яні ліжка, що були в селянському побуті, можна поділити на ті, що не мали билець і – з бильцями. Перші з них – найпростіші і найпоширеніші по усій території України до кін. XIX ст. – вироблялися з найдоступніших у набутті й обробці матеріалів, передусім дерева сосни, смереки, самими їх власниками. Вони були доволі вузькі, всі чотири боковини мали однакову (до 30 см) висоту. Рідко вони ставали предметом з естетичним, навіть найскромнішим доповненням.

Іншу групу становили ліжка з бильцями. Вони найбільш точно наслідували такі меблі, вироблені столярами на ринок. Тому в образно-конструкційній основі повторювали себе. Створювані окремими сільськими столярами, а то й просто селянами для власного користування, вони ніколи повністю не повторювали якийсь зразок. Відмінності виступали передусім у формі та декорі билець. Ця частина ліжка була своєрідним демонстраційним місцем, що засвідчувало естетичні уподобання місцевих майстрів, локальне розуміння краси цього предмету. В Карпатському регіоні, частково Покутті в кін. XIX – поч. XX ст. побутували ліжка з боковинами, декорованими різьбленням, або поєднанням його з фарбуванням[104].

Конструкційно та образно ліжка ще у першій пол. XX ст. на Волинському Поліссі, як і в інших етнографічних районах України не дуже різнилися між собою. Вони мали рамкові бильця, однакові по висоті побічниці зроблені з простої дошки, днище – із шматків дошок різної товщини та ширини, відносно щільно укладених на лиштвах побічниць. Ця частини ліжка заповнювалась соломою. Основна цінність такого ліжка визначалася формою билець та матеріалом (дерево дуба, ясена, сосни), з якого було зроблене.

За цими показниками їх можна поділити на три основні групи. До першої, найбільш поширеної, відносяться ті, в яких фільонкові бильця прямокутної формами. До другої – з фігурними бильцями, найчастіше з есоподібними формами їх верхньої рами. Третю – бильця, які у верхній частині мають різні вирізні "корони", своєрідні акротерії з різьбленими, точеними елементами і завжди укладеними симетрично.

На Подніпров'ї ліжка – "кроваті" виробляли ремісники, столяри в усіх містах, містечках, багатьох селах з місцевих порід дерева. Нечисленні екземпляри таких виробів, що уціліли, свідчать про те, що їх творці звертали основну увагу на функцію та надійність цих меблів, хоча і враховували фактор декору. Найчастіше він був зорієнтований на барокові та еклектичні зразки. В хаті В.А.Миргородського з с. Миргородщина Козищанського р-ну на Полтавщині збереглося ліжко з кін. XIX ст., на обох бильцях якого є балюстради барокових форм з гарно точених балясинок. На "приголовчиці" вони доповнені ще своєрідними акротеріями, виконаними цією ж технікою. На цій території відомі ще й більш пишно декоровані ліжка, що в XIX ст., як і інші, виробляли в м. Богуслав. Одне з таких експонується в Літературно-меморіальному музеї І.Нечуй-Левицького в с. Стеблів на Черкащині. На високих, понад 1 м масивних бильцях з розвинутим карнизом, центральну фільонкову частину заповнюють сюжетні зображення: пейзажі з голландськими вітряками, поїздом з дивовижним паровозом. Вони свідчить що їх творець (творці), орієнтувався на якийсь західноєвропейський зразок[105].

Ліжко, конструкція якого, по-суті, не відріз-

[104] Архів ІН НАН України.– Рукоп. фонд.– Ф. І.– Оп. 2.– Од. зб. 312.– С. 5.

[105] Архів ІН НАН України.– Фонд № 1.– Оп. 2.– Спр. 312.– С. 18.

няється від згадуваного гуцульського, ще до поч. XX ст. збереглося й у лемків. В пази чотирьох масивних ніжок-стояків запускалося по одній дошці – боковині, на бильці – дві, а то й три дошки. В нижніх потовщених частинах боковин і билець видовбувався виступ, на який укладалися дошки, що творили днище ліжка[106]. Такі ліжка часто робили з високими ніжками – піднімалися на такі ложа за допомогою стільця, а в міру потреби під ними тримали птицю, дрібну домашню худобу, навіть телят, зберігали картоплю тощо[107].

Інколи в цих, гранично простих за формою предметах, творча вдача майстра знаходила місце для заспокоєння внутрішньої потреби художнього вислову. І тоді грубі стояки-ніжки у верхніх частинах набували закінчень у формі куль, а бильця та побічниці по всій довжині декорувалися врізаною ламаною лінією. Бувало, що дещо розширеній верхній частині ніжок-брусків, які виступали над бильцями, надавалась форма невеликих двох з'єднаних кружел. Вони розміщалися у площині побічниць. А через те, що ліжко завжди стояло повернене бильцями до печі та причілкової стіни, сприймалися як дві головки на коротких підрізках-шиях спільного тулуба, яким була верхня широка частина ніжки, яку вони завершували. Вся її поверхня декорувалася геометричним орнаментом – з рисок, зубців, кілець, радіально укладених розеток. Подібними декоративними елементами прикрашалися і фіртки, що вели на веранду хати, чи до комори на подвір'ї. Такі ліжка привертали увагу і наявністю у побічницях висувних шухлядок, які здебільшого також були прикрашені декором.

Колиска відноситься до найдавніших створених людиною предметів побуту. Вона відома у більшості народів світу. Різняться конструкцією, матеріалом виконання, прикрашуванням, способом користування і тому подібне. Давні колиски, як і меблі, не збереглися. З-поміж причин цього найважливішою була та, що виконувалися вони з недовговічних матеріалів (лоза, луб, полотно тощо.). Дослідники, відзначаючи спільність у формах колиски різних народів світу, їх місце та роль у житті дитини, не є одностайними у поглядах щодо "статусу" колиски у системі обстави житла, взагалі життя різних народів[108]. Якщо колиска тільки до певної міри віддзеркалювала матеріальне становище сім'ї (колиски залишали у спадок, дарували, позичали тощо), то значно тісніше вона була пов'язана зі світом уявлень, традицій. У природній турботі батьків про дітей значне місце займали пошуки способів охорони немовляти перед "злими силами". Тому на бильця колиски, якщо такі були, наносилися різні охоронні знаки, про що зокрема, свідчать і археологічні знахідки. В різних народів світу, в тому числі і слов'янських, з колискою, як і іншими предметами, що виконували її функцію, пов'язані численні повір'я, коріння яких губляться у далекому минулому. Пришельцями з тих часів є, наприклад, солярні знаки. Вирізані, ризовані на колисці вони повинні були не дати можливість " злим силам" приблизитися до дитини. Ще на поч. XX ст. такі, разом з християнською символікою, часто можна бачити на колисках.

Реалії та літературний матеріал підтверджують, що в Україні до XX ст. побутували два основні типи колисок: підвісна та стояча. Перша з них належить до найдавніших, ймовірно вона появилась ще до часів осілого життя людини. Їх виготовляли зі шкіри, лози, лубу, відтак полотна у поєднанні брусками дерева і тому подібне. Вони були дуже прості у виконанні, транспортабельні відповідали елементарним умовам догляду за немовлям, дитиною у перші роки її життя. Форма колиски, матеріал та конструкційні особливості були обумовлені факторами як природно-соціальними, так і традиціями, міжродовими зв'язками. Наприклад, колиска у формі дерев'яної рамки, до якої прикріплювалося полотно, та яка підв'язувалась на чотирьох

[106]Reinfuss R. Ze studiów kultury Lemkowszczyzny po obu stronach Karpat // Polska Sztuka Ludowa.– 1966.– № 1.– S. 9.

[107]Архів ІН НАН України.– Фонд рукоп.– Ф. І.– Оп. 2.– Од. зб. 310.– С. 11-18.

[108]Сахута Е. Народная різьба...– С. 147, колиску називає меблем тимчасового користування. Поміж меблями для відпочинку і транспорту її вміщає К.Мошинський (Moszyńki K. Kultura ludowa s-lowian.– Warszawa, 1967.– T. I.– S. 579). Р.Райнфус колиску відносить до меблів, які носять в поле (Reinfuss R. Mebliarstwo ludowe w Polsce.– Warszawa, 1967.– S. 8). До дитячих речей колиску відносить З.Зуберкова (Zuberkowa Z. Ludowy nabytek u Kamenackych Baniach u Spaney Doliny // Sl. Nar. Muzeum.– Rocznik XXI, 1977.– S. 147). Більшість сучасних українських дослідників колиску відносять до дитячих меблів.

шнурках до стелі, відома у всіх слов'ян[109]. Така, або наближена за конструкцією до неї, побутувала на українських землях ще й в XIX ст.[110]. Про консерватизм способу виготовлення підвісних колисок свідчить той факт, що в сусідній Білорусії ще в кін. XIX ст. побутувала колиска, зроблена з лубу, що практично нічим не відрізнялась від такої, якою користувались в далекі часи Київської Русі[111]. Колиски плетені з лози, прутів ліщини тощо, за формою наближені до подовгастого кошика були розповсюджені в багатьох регіонах України, передусім на Волинському Поліссі, в Галичині та інших регіонах[112]. Найбільш поширеною була їх назва "колиска", "люлька", "розгонячка", а наземних – "гомбачка" та " дурначка" – в українців Східної Словаччини[113].

Стоячі колиски появилися значно пізніше висячих. Як зазначалось вище, це було пов'язано передусім з осілим способом життя та певним ступенем розвитку продуктивних сил – техніки, що дозволяло тесати, довбати, виготовляти дошку. Стоячі колиски дослідники також поділяють на декілька підтипів[114]. Основні з них: колиски на ніжках і колиски на бігунах. Коли саме перші з таких появились на українській території, встановити важко. Відомо, що в Західній Європі колиска, як ліжечко на бігунах, відоме вже в XV ст.[115]. З епохи готики – а точніше з кін. XV ст. мініатюрна колиска з вертепу збереглася в Кракові[116]. В спеціальній літературі утвердилася думка, що колиски на стояках, до того ж виконані з цінних матеріалів, часто високохудожні, були тільки у магнатерії, знаті. Між тим, колиски цього типу побутували і в селянському середовищі. Саме така зберіглася в хаті незаможнього селянина з с. Александріївка Хустського р-ну на Закарпатті[117]. Вона дещо розширна в горі, виготовлена з нетовстих дошок. Колиска без бігунів в хаті М.А.Гики з надприп'ятського села Сваловичі Волинської обл. приблизно з того ж часу походження – поч. XX ст., зроблена з тонких розпилованих дерев'яних рейок, що сполучені у боковини, творять своєрідну решітку. В образно-конструкційній основі стоячої колиски було звичайне дерев'яне ліжко з різної висоти бильцями. Власне ці частини колиски і ліжка були місцем, де застосовувався декор. Фігурні, решітчасті бильця з різними по ширині і висоті боковинами надавали таким колискам художньої виразності. Майстри, звичайні сільські столяри, часто створювали неповторні за художньо-образною суттю ці предмети догляду дітей. Таким, наприклад, сприймається колиска, зроблена в кін. 1950-их рр. І.Н.Леліткою в с. Ветли Любашівського р-ну Волинської обл.[118]. Вона невеликих розмірів (дещо довша 1 м), на в міру опуклих бігунах, з різновисокими фільончастими бильцями, з волютоподібним навершям, яке називається "приголовач". Бильце, верх якого має форму плавно вигнутих ліній, що розходяться від центру, неначе розкинуті крила птаха, звертає на себе увагу і в гуцульській колисці, що збереглася з кін. XIX ст.[119]. На його лицевій стороні – традиційний знак хреста, з обох сторін якого шестипелюсткові розетки. Своєрідно трактованим в ізоформі є ризований хрест на колисці з с. Манява Богородчанського р-ну Івано-Франківської обл.[120]. Скісні лінії, що на середній його частині надають йому подоби дерева. З овального підніжжя неначе виростають дві гілки, що гнучкими лініями огортають його знизу. Очевидно це відомий символ "дерева життя". Дата "1913" вирізана в його основі вказує на час появи на світ того, хто в цій колисці повинен був виростати, щоб потім, подібно ж цьому символу, примножувати галузки на родовому дереві. Якщо на колисках є дати, що трапляється не часто, вони наводяться в

[109]Культурные пережывания. Колыска // Киевская Старина.– Т. XXVI.– К., 1889.– С. 406.

[110]Труды етнографическо-статистической экспедиции в Южноруский край.– Т. VII.– Вып. 2.– Петербург, 1877.– С. 386.

[111]Jeklenska E. Wies Komarowicze w powiecie Mozyrskim // Wisla.– T. V.– 1891.– S. 316.

[112]Frankowski E. Z Polesia Wołynskiego // Ziemia.– 1914.– № 1.– S. 166; Zawadski W. Obrazki Rusi Czerwonei.– Poznań, 1869.– S. 34.

[113]Сополига М. Народня архітектура українців Східної Словаччини.– Свидник, 1976.– С. 17.

[114]Jognova H. Kolebace a kolebky // Umienie a Remeslo.– 1981.– № 4.– S. 36.

[115]Jognova H. Kolebace a kolebky...– S. 37.

[116]Bochnak A., Buczkowska K. Przemysł artystyczny w Polsce // Arkady.– 1971.– S. 34.

[117]Архів ІН НАН України.– Ф. І.– Оп. 2.– С. 16.

[118]Там само.– Од. зб. 312.– С. 6.

[119]Там само.– Од. зб. 310.– С. 4.

[120]Там само.– С. 12.

декоративному обрамленні. Столяр Михайло Зварич зі с. Богдан Рахівського р-ну на Закарпатті, дату "1920", пишно "закосичену" кружальцями, помістив на лицевій частині бильця. Це солярні знаки, які в ізоформі нічим не різняться від описаних вище. Доречно відзначити, що саме ці мотиви у поєднанні з хрестом часто виступають на скринях і столах. Тільки по-різному композиційно укладені. На згадуваній колисці "кружела", що "виростають" з підніжжя хреста, є в два рази більші, ніж ті, що з'єднуються з ними на середохресті. Вміщені над цією композицією слова ліричної колискової: "ци ти дитинко така ладна, ци мені здаси, що через тебе мені молоденькій недримлеси", – з'явилися поза сумнівом пізніше. В гуцульській та бойківській хатах колиски найчастіше підвішувались над ліжком в ногах. Сам спосіб підвішування був різний, найпоширеніший – на чотирьох шнурках прив'язаних до гака, вбитого в стелю, або в сволок. Підвішували її і на жердці, що одним кінцем була прикріплена до стіни, а іншим до сволоку. У лемків до сволоку прикріплювався невеликий держак – рамено, зроблений з куска грубої дошки, в якому, в свою чергу, закріплювалася жердина. Власне до її кінців і прив'язувалися шнурки від билець колиски. Відомі й інші способи підвішування колиски, коли-то від одного бильця шнурки кріпилися до стояка, з'єднаного з ніжкою ліжка, а від другого – до гака, вбитого в стіну.

На Слобожанщині, Полтавщині колиски робилися переважно коробчатої конструкції з дошок. Вони були поздовжні, прямокутні, інколи наближені до квадрату, у верхній частині дещо ширші. У них дуже рідко присутній елемент декоративності: наявні вирізи у побічницях продиктовані швидше практичними, ніж естетичними потребами. Широко побутували в Україні також колиски, плетені з лози, іншого матеріалу. Були й такі, що їх лише умовно можна віднести до колиски, наприклад, відомі на Західному Поліссі "неньки" – полотняна плахта, в якій жінка несла на плечах дитину, йдучи працювати в поле, на луг. Тут її підвішували в тіні воза, копиці снопів, сіна, або ж до вбитих у землю гілок.

До тих декількох рухомих меблів в житлі селянина, функції і місця яких тут були закріплені віками, в XIX ст. долучається стілець. Його поява у вигляді короткої лавки зі спинкою, призначеною для сидіння однієї особи обумовлювала також суттєву, хоч і часткову реорганізацію традиційного укладу речей у хаті. А саме: або ослін, або лава повинні були уступити йому місце. Про те, що стільця, як обов'язкового компоненту обладнання селянського житла не було в попередні (до XIX ст.) віки, може до певної міри підтвердити факт відсутності назви такого предмету в словнику Б.Грінченка[121], хоч саме слово "стілець", як означення частин різних пристроїв, інструментів відоме здавен[122]. Ще в кін. XIX – на поч. XX ст. такі меблі рідко потрапляли в око дослідника селянського побуту, вони частіше бачили тут навіть шафу, ніж стілець[123]. Ті стільці, що з'являлися в селянських хатах мали форми, в основі своїй запозичені зі стильових меблів: на Подніпров'ї і Східному Поділлі – ампірних, на Західному Поділлі, Прикарпатті, Західній Волині – найчастіше з класицистичних. Але й тут і там вони були спрощені, тобто ніжки й опертя без характерних згинів чи різьбленого декору. До того ж виконані з місцевих порід дерева, не форніровані, не лаковані. Стільці, що потрапляли в селянську хату взоровані на тих, які були в користуванні австро-німецького бюргерства, та в польському поміщицькому середовищі, де були трансформовані у так звані "зидлі", тут набували оригінальних форм. Їх сидіння мали форму квадрата, прямокутника, трапеції, овалу і тому подібне, завжди зробленого з одного шматка дошки. Ніжки ж: округлі, точені, завжди звужувані до низу, широко розставлені, інколи вони скріплювалися проногами. Домінуючою частиною в образі такого стільця завжди виступало опертя, його форма практично ніколи не повторювалася, при відносно незмінній висоті, співмаштабній іншим хатнім меблям, вони відрізнялися від себе конфігурацією навершя, що творилося з комбінацій овалу, півкола, завитків, сітчастих переходів між ними тощо. Спільним у декорі спинки такого стільця був невеликий отвір у формі серця,

[121]Грінченко Б. Словник давньоукраїнської мови.– К., 1978.

[122]Словник української мови.– Т. IX.– К., 1978.– С. 713-714.

[123]Жизнь и творчество крестиан Херсонской губернии.– Т. I.– 1898.– С. 602, 620, 889; M.K. Kilka słów z okolic Krzemieńca // Ziemia.– Rok VI.– 1920.– S. 101-105, 290.

переважно у верхній його частині. Він, крім естетичної функції робив ці меблі більш зручними в користуванні. Майже усі такі стільці були фарбовані насиченим червоним, брунатним, а той синім кольорами. Рідше, але декорувались також мотивами розеток, солярних знаків, виконаних виїмчастою різьбою. Стільців такої форми та декору не було в побуті селянства на підросійській Україні. Їх прообрази, або пізніші повтори тут прикрашали лише інтер'єри поміщицьких садиб[124]. Ті ж, які вироблялися у другій пол. XIX ст. у майстернях, організованих Земствами, у своїй художньо-конструкційній основі набували дещо відмінних рис – нетипової масивності, спрощення конструкції та декору, характерного народним дерев'яним виробам взагалі. Нетиповим конструкційним додатком таких меблів були низько розміщені проноги, вони демонстрували народне розуміння надійності таких меблів. Це відноситься і до інших нетрадиційних видів меблів селянського побуту, що були взоровані на виробах міських ремісників, а згодом і на виробах фабричної продукції. Частково прикладом цього може правити стілець зроблений в 1905 р. в с. Тучне на Львівщині[125]. Перш за все він вражає своєю монументальністю при скромних параметрах 89 х 43 х 36 см. Через потовщені конструкційні частини він важкий і малопридатний для переміщення. Верх спинки, що має форму, наближену до такої в ампірному стільці з фігурними зрізами мали б, за задумом творця цього предмету, надати йому тих естетичних якостей, які він бачив у його зразку.

Відомо, що професійне меблярство тільки опосередковано стимулювало видове розширення меблів, вироблюваних сільськими столярами. Воно було для них лише джерелом спорадичних запозичень. У всіх випадках, навіть при намаганні точного повторення конкретного предмету, давало про себе знати народне розуміння призначення такої речі, знання властивостей матеріалу, з якого творена, врешті, в цьому проявлялось і народне уявлення про їх красу. Крісло зі с. Мокряни на Львівщині тільки дуже приблизно наслідує пізньобароковий оригінал[126]. Всі його конструкційні частини виконані з грубих, прямокутних у розрізі брусків, оброблених простим стругом. Масивні, дещо прогнуті локотники, що мають волютоподібне закінчення з переду укріплені на високих балясинах у формі класичної "диньки". Ніжки – передні й задні, при однаковій товщині мають дугоподібні форми, що опукло виступають до переду, чим в цілому створюють цей предмет.

В 1920-30-их рр. на західноукраїнських землях, особливо на Гуцульщині, популярними були стільці, підкреслено стилізовані під народні, що виконувались в ремісничих майстернях, а то й відомими різьбярами, такими, наприклад, як Микола Тимків, Петро Баранюк з Косова та інші. В них трапецієвидне рівне сидіння, дещо розширене спереду, невисока спинка з незначним відхиленням, прямокутні в розрізі криві ніжки. Всі частини такого стільця, навіть тонкі проноги, були пишно декоровані мотивами традиційного гуцульського геометричного орнаменту: "головкатим", "зубцями", "клинцями" і тому подібне. "Народний" характер такого предмету особливо підкреслювали розетки на верші спинки з округлими чи напівкруглими виступами для їх розміщення. Такий підхід до створення архітектурно-художнього образу стільця професійними майстрами, ремісниками тільки частково відповідав принципу формотворення, яким керувалися народні майстри.

Форми стільців, роблені народними майстрами, ніколи точно не повторювалися. Їх конструкційні частини були різними, наприклад, спинки: брускові, фільонкові, дощаті, різної висоти, рідко з відхиленням, сидіння плоскі, трапецієвидні з розширеною передньою частиною, ніжки прямокутні, круглі, точені, конусоподібні, профільовані і тому подібне. Декором, переважно, різьбленим, покривалися тільки лицеві сторони всіх частин стільця, за винятком сидінь, їх, якщо й торкався різець, то тільки по краях. Техніка декору – суха різьба, прорізування, інтарсія, випалювання, різьблення по бейцованій поверхні, малювання, врешті, поєднання окремих з них. Мотиви, елементи декору, – практично всі ті, що були відомі майстрові, який робив дану річ.

У комплекті стільців, що зберігаються в КМГП[127], чітко проступає орієнтування їх ви-

[124]Чернігівський історичний музей.– Інв. № 1445.

[125]Архів ІН НАН України.– Фонд П.Жолтовського.– Ф. 425.

[126]Там само.– Ф. 51.

[127]КМГП.– Інв. 295/4.

робників на гуцульські столи, скрині. Особливо це помітно у формах дощатих ніжок з високими, як у скринь, підрізками та декорі – поєднанні різьби і малювання. Саме так прикрашені спинки стільців, на які майстер неначе переніс кайму з вишивки, в якій окремі мотиви замінив відомими у різьбленні – розеткою та іншими намальованими тут червоною та чорною фарбами. Крупними мотивами нескладного геометричного орнаменту – квадратами, трикутниками, прямими лініями – декоровані царга, поперечини та ніжки стільця.

Якщо стільці, як і інші вироблювані ремісниками предмети, були до певної міри стандартизовані, що диктувалося законами ринкового виробництва, то меблі, створені народними майстрами, здебільша не підпорядкованими цим закономірностям, дещо різнилися між собою навіть, якщо були одного виду. Прикладом цього є стільці, зроблені в 30-их рр. XX ст. М.Стефанюком (1902-75) з Делятина, окремі з яких донедавна зберігалися в пам'ятнику архітектури – Скиті Манявському на Івано-Франківщині[128]. Їх об'єднує техніка виконання, матеріал. Основні параметри всіх стільців однакові. Вони мають дещо розширені зверху спинки, висота яких дорівнює висоті ніжок, прямокутні сидіння, ніжки з незначною кривизною. Основні елементи: боковин спинок, їх заповнення, ніжки, царги, поперечини виконані з прямо- та криволінійних випилованих брусків, а сидіння – з дошки. Вони з'єднані між собою потайними шипами, що свідчить про знання їх виконавцем столярської справи. Вся поверхня стільців – лицева і зі звороту, навіть окремі сидіння, густо вкриті геометричним орнаментом, нанесеним технікою випалювання. Декору майстер, як видно, надавав особливої уваги, в композиціях можна помітити космогонічні уявлення їх творця. Наприклад, в центрі навершя спинки одного із цих стільців, знаходяться три великі розетки в обрамленні маленьких, густо зіставлених кілець з перерваними радіальними лініями, що створюють враження мерехтливості, руху. На іншому – центральна розетка має п'ять променів із загнутими кінцями. Поряд – чотирипелюсткові та багатопроменеві мотиви. Майже дзеркальним відтворенням форми навершя спинки є середній брусок, на якому також три розетки, тільки без оточуючих менших. Поміж цими двома елементами спинки вставлені фігурні деталі геометричних форм – піраміди, конуси, повернуті до себе вершинами. Вони вкриті дуже дрібними мотивами, що нагадують галузки дерев тощо. Чи не можна вбачати в цьому орнаментальному світі відбиття добового круговороту сонця? Відомо, що розетки зі загнутими кінцями в сиву давнину у багатьох народів символізували рух денного світила.

Відносно обмежений набір традиційної хатньої обстави селянина часто доповнювався предметами, які не були однаково поширені в побуті українського хлібороба. До таких належить, зокрема, ложник або ложкар.

З незапам'ятних часів люди користувалися різними черпаками, функції яких найдавніше виконували придатні для цього предмети природного походження, або зроблені з глини, іншого матеріалу, передусім дерева. У знаті та багатіїв ложки були з металу, часто дорогоцінного. Їх носили з собою, навіть йдучи в гості, за поясом, за халявою, прив'язаними до одягу і тому подібне. Епоха ренесансу залишила чимало афоризмів, сентенцій, викарбуваних на ложках[129]. Хоча в народі ставлення до ложки було дещо іншим, проте вона становила певну вартість і часто була предметом обміну, а згодом і купівлі-продажу. Як предмет життєво необхідний, ложка мусила мати певне означене місце в житлі. Вибір способу зберігання ложок, був обумовлений типом житла, врешті, способом буття людей, місцевими традиціями, на рівні гігієни. Ще на поч. XX ст. у багатьох регіонах України ложки складалися у миску, що стояла на припічку, або на лаві, що була навпроти печі. Проте найбільш поширеним способом зберігання ложок, черпаків було уміщення їх у вертикальному положенні – держаком вниз у прорізах, або отворах невеличких поличок – ложників, "ложкарів". Визначити час їх появи поки-що неможливо з тієї є ж причини, що й інших дрібних предметів побуту, вироблюваних з дерева. Дослідники народного побуту в XIX ст. відзначають не тільки наявність ложників на більшій частині ареалу обстежуваних територій, не тільки спільність форм, але й присутність естетичного елементу навіть у

[128]Архів ІН НАН України.– Рукоп. фонд.– Ф. І.– Оп. 2.– Од. зб. 310.– Спр. 4.– С. 23.

[129]Zygmunt Gloger. Encyklopedia staropolska.– T. III.– 1974.– S. 172-174.

найпростіших з них. І це там, де художня обробка дерева, наприклад, на Західному Поліссі, не набула скільки-небудь розвинутих форм. Тут вони часто мають форму то полички зі шматка дерева (не обов'язково дошки) з вичленованими врізками (с. Вербче Сарненського р-ну Рівненської обл.)[130], то прямокутної пристільної полички з високою дугою, подібною підвіскою, то профільованої лиштви з ритмічно заглибленими врізками (с. Підлісне, Озеро Дубровицького та Володимирівського р-нів Рівненської обл.)[131]. Причому кількість місць на ложки ніколи не перевищує 5-8, що не завжди відповідає кількісному складу сім'ї. Цей фактор проступає і в зафіксованих Ю.Павловичем ложниках на Київщині[132]. Відомі тут й ложники у вигляді невеличкої настінної скриньки, в яку складалися ложки, а за край її стінки завішувалися черпаки. Інколи функції ложників виконують також невеличкі виступи в середній або на нижній полиці мисника, в яких для цього просвердлено кілька отворів.

Часто ложники мають доволі високу спинку, якою прикріплюються, підвішуються до стіни. Вона є найбільш декорованим елементом такого ложника. Форма такої спинки інколи асоціюється з фігурно вирізаною спинкою стільця, або видовженої дощечки з завитками, зубцями тощо.

Ложники з Карпатського регіону, зокрема, Закарпаття більші за розмірами, – в окремих передбачена можливість розмістити кільканадцять ложок, до того ж багатші за декором[133].

Традиційно в селянських житлах на причілковій стіні знаходяться образи. В окремих місцевостях вони розміщені в ряд на спеціально для цього зробленому "божнику". Це довга, інколи на 2-3 м і вузька – 10-15 см лиштва з бортиком. Очевидно, прообраз "божника" можна шукати в тяблі перших церков в Україні, коли в хаті появилося більше як дві ікони, а, що ще більш ймовірно – коли селянам стали доступні для набуття літографічні, масово тиражовані образи. Божники, в основному, збереглися на землях підросійської України. Їх характеризує не тільки сумлінність виконання, але й присутність в кожному з них елементу художності. Навіть в найпростіших з них є або зрізаний кут, або ж наведений профіль, фаска. Вони бувають фарбовані, мають прооліфлені поверхні тощо. Відомі і складніші прийоми декорування. В с. Дідковичі на Житомирщині божники прикрашали ажурним вирізуванням та інтарсією. Коли вдавалися до викладання шматочками іншого дерева, переважно світлої текстури, то всю лицеву сторону перетворювали в ряд окремих сцен, мотивів, що ритмічно повторювались. Наприклад, зображення будинків, церков в оточенні дерев перемежованих сакральними знаками[134]. Тут також відомі "божники", декоровані технікою інтарсії соломою пшениці, жита. До цього часу на цій території не виявлено ніяких інших предметів побуту, в яких застосовувалась би ця складна техніка декору.

Стіна під "божником" здебільшого завішується тканим килимом, або імітацією такого на папері. І тоді "божник" перетворювався у своєрідний фриз, що не тільки об'єднував "мирське" і "божественне" в даній хаті, але й підкреслював значимість цієї частини інтер'єру, особливе ставлення до якої сформувалося ще в далекі часи.

Селянське житло в Україні найдовше зберегло традиційну хатню обставу, меблі, їх уклад, що склався продовж віків і відбивав віру предків, їх працелюбність і любов до краси.

Меблі, предмети обстави селянського житла в Україні, на рівні етнографічних зон, у видовому, функціональному, технологічному, декоративному вимірах продовж віків, з незначними відмінностями були спорідненими. Із ззовні не помітним опором, вони дуже повільно еволюціонували. З другої пол. XIX ст., цей процес особливо посилився.

В комплексі динамічних змін в життєвому укладі сучасного українського селянства, меблі, обстава інтер'єру житла, як й архітектурно-просторове його вирішення, все більше набувають рис, характерних способу життя сучасних цивілізованих народів.

---

130 Архів ІН НАН України.– Рукоп. фонд.– Ф. І.– Оп. 2.– Од. зб. 312.– С. 6.

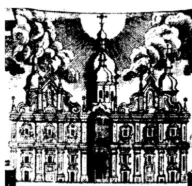
131 Там само.– С. 13.

132 Рукописний фонд ІМФЕ АН України.– Фонд Павловича.– Ф. 39.– Оп. 2.– С. 3.

133 Архів ІН НАН України.– Фототека № ЕМ 44600-112.

134 Архів ІН НАН України.– Рукоп. фонд.– Ф. І.– Оп. 2.– Од. зб. 310.– Рис. 2.

Музейна практика



Лілія ЧАЙКОВСЬКА

ХУДОЖНІ ВИРОБИ ЗІ ШКІРИ У ФОНДОВІЙ ЗБІРЦІ МУЗЕЮ ЕТНОГРАФІЇ ТА ХУДОЖНЬОГО ПРОМИСЛУ ІНСТИТУТУ НАРОДОЗНАВСТВА

Lilia CHAYKOVSKA. On Artistic Leather Goods in Store Collections at Museum of Ethnography and Fine Crafts of the Ethnology Institute.

Вироби зі шкіри відомі на території України з найдавніших часів. З неї виготовляли одяг, доповнення до нього. Крій, декорування, способи його носіння змінювалися з часом. Художні вироби зі шкіри: пояси, компоненти одягу та доповнення до нього (сумки – тобівки, ташки, карбачі, порохівниці), що виготовляли у другій пол. XIX – поч. XX ст. в Україні, Польщі, Чехії, Хорватії, Франції зберігаються у фондовій збірці Музею етнографії та художнього промислу Інституту народознавства НАНУ (надалі МЕХП ІН НАНУ). Загальна їх кількість нараховує близько 250 пам'яток.

Вироби зі шкіри комплектувались в етнографічній збірці Музею Наукового товариства ім. Шевченка (далі – Музей НТШ), який відомий у Львові з 1895 р. Активне її поповнення розпочалося у 1900 р. На основі Музею НТШ було створено МЕХП ІН НАНУ.

У 1904 р. художні вироби із шкіри були представлені за тематико-хронологічним принципом на експозиції Міського промислового музею (далі МП). Її розгорнули у новому спеціально побудованому приміщенні (нині пр. Свободи, 20). Цей музей також був основою для створення МЕХП ІН НАНУ[1].

Фонди музею НТШ періодично поповнювались новими надходженнями завдяки старанням народних вчителів з Гуцульщини Л.Гаматія, М.Кузьмака, І.Дещика. До музейної колекції НТШ в 1910-30 рр. надійшли зразки виробів зі шкіри, які відображали гуцульський побут та мистецтво. Більшу частину нових надходжень становили дарчі експонати. Чимало музейних пам'яток потрапляло з промислових та сільськогосподарських виставок[2].

Активне поповнення збірки музею шкірними виробами відбулося у 1920-30-их рр., коли музей НТШ переіменували в Український Національний музей ім. Шевченка. Продовжувалась робота в цьому напрямку і після 1928 р., коли Музей стає відомим під назвою Культурно-історичного.

У 1939 р. відбулася реорганізація Міського промислового музею в Музей художнього промислу Міністерства культури УРСР. Протягом 1939-40-их рр. до музею надійшли пам'ятки багатьох націоналізованих збірок, зокрема музеїв Любомирського, Дідушицького та інших. Записи на інвентарних картках МЕХП ІН НАНУ свідчать про приналежність експонатів шкіри до збірок з цих музеїв.

Етнографічні колекції Культурно-історичного музею лягли в основу організованого в 1940 р. Державного етнографічного музею. Складовими частинами його фондів стали багаті етнографічні збірки згадуваних вище музеїв Дідушицького, Міського промислового музею та багатьох приватних колекцій.

У 1945 р. Етнографічний музей передано АН України. У 1951 р. відбулося об'єднання Музею художнього промислу та Державного етнографічного[3].

Визнанням вагомості наукового доробку музейних працівників стало створення у 1982 р. на базі музею Львівського відділення Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М.Т.Рильського АН УРСР, яке в 1991 р. реорганізовано в Інститут народознавства Академії наук України (з квітня 1994 р. – Національної Академії наук України). Працівники Інституту досліджуючи культуру нашого краю, неабияку увагу надавали художнім виробам із шкіри. Серед них Г.Й.Горинь, яка свою монографію "Шкіряні промисли західних областей України (другої половини XIX – початку XX ст.)" присвятила

[1]Сілецька Л. Історична довідка // Музей етнографії та художнього промислу: Путівник.– Львів: Інститут народознавства НАН України, 1996.– С. 8.

[2]Інвентарні книги МЕХП.– Інв. картки № 9, № 64.

[3]Сілецька Л. Історична довідка...– С. 8.

дослідженню виробів зі шкіри: технології пошиття, декору, локальним особливостям[4]. У колективних монографіях – "Гуцульщина", "Бойківщина", "Лемківщина", "Полесье. Материальная культура", що вийшли в світ в 1980-99-их рр. окремі розділи присвячені виробам із шкіри.

Сьогодні МЕХП ІН НАНУ є значним центром наукової просвітницької та культурно-освітньої роботи. Його фонди нараховують біля 83 тис. пам'яток[5]. Особливо цікавими серед них є художні вироби зі шкіри, які потрапили до фонду з різноманітних збірок: Олександра Червінського, Северини Париллє, робіт відомих авторів – Дубчаків (Никора і Дмитра), Василя Шкрібляка, Федора Якиб'юка, Петра Процюка, Тонюка, Петра Гондурака та інших майстрів (Костюка, Я.Васильців, І.Ліщинського, О.Стародуб.). Збірка формувалась шляхом передачі-обміну речей за видання НТШ, дарунки відомих осіб, а також закупівлі певної частини експонатів під час експедицій та від приватних осіб.

У фондовій збірці зберігаються різні види виробів із шкіри: пояси (поясни-череси, пояси на 1-2 пряжки, букурійки, дитячі та інше), сумки (тобівки, ташки), гаманці, планшетки, порохівниці (ріжкові і кубкові), постоли, стремена, карбачі, ювілейні папки та інші речі.

Серед поясного одягу у колекції фонду зберігаються пояси другої пол. XIX-XX ст. в основному із західних регіонів України (Закарпатська, Івано-Франківська та Львівська обл.). Значна частина пам'яток іноземного походження (Польща, Хорватія, Словаччина та інші). Саме в цей період не тільки на Гуцульщині, а й на Бойківщині, були поширені широкі ремені. Їх оздоблювали переважно технікою холодного і гарячого тиснення, яка відома ще з XVI ст. Орнамент наносили за допомогою дерев'яних чи металевих штампів, що виготовляли самі майстри.

Широкі пояси-череси відомі серед гірського населення Карпат з кін. XIX – поч. XX ст. (застосували під час важкої фізичної роботи). Їх шили з подвійно складених кусків шкіри, вони були дуже широкі і скріплювались з одної сторони пасками шкіри. Защіпали пояси на 4-5 пряжок із ремінцями. Ззовні декорували тисненням геометричним орнаментом – "поясками", "дужками", набивними бобриками, бовтицями, металевими "прострілами", оздоблювали тисненням, а також аплікацією з кольорових пасків шкіри[6]. В них носили файку, протичку (на довгому ремінці або мосяжних ретизях), складаний ніж, гроші.

Пояси поч. XX ст., так звані букурійки, оздоблювали бакунтовими ґудзиками, бобриками і тонко гравірованими пряжками. Серед фондових речей зберігається середньої ширини пояс – букурійка. Спереду защіпається на залізну пряжку. Ззовні він декорований прикрасами хрестоподібної форми, боборикам, а також свинцевими прикрасами.

Крім поясів, що за давністю мають понад сто років, у фонді зберігаються і пояси відомих сучасних авторів. У 1978 р. до фонду надійшов пояс-черес автора Романа Стринадюка з м. Косова Івано-Франківської обл. Виготовлений він зі шкіри темно-коричневого кольору. Спереду защіпається на три пряжки. Декорований геометричним орнаментом. По боках є поздовжні ряди з дрібних опуклих "цвяшків", бобриків, розет та зигзагоподібних ліній.

У 1979 р. збірка музею поповнилась вузькими поясами відомого автора Івана Михайловича Миронюка з с. Краснопілля Верховинського р-ну Івано-Франківської обл. Спереду защіпається на пряжку. Вони декоровані лінійним орнаментом – в два ряди "ціточок" та "пшеничок", між ними дві розети, виготовлені з металу і пластмаси.

Для отримання професійної інформації про художні вироби зі шкіри періодично опрацьовується література. Польській культурі присвячена монографія А.Яцинковського, Я.Яриценкевича "Искусство польского народа". У ній виявлено пояси, опис яких є аналогічним до поясів, що є в збірці МЕХП.

Серед поясів зарубіжного виробництва особливо виділяється пояс, виготовлений із чорної лакованої шкіри (Словаччина). Він защіпається на три пряжки. Декорований свинцевими прикрасами геометричної форми. З правого боку пояса є кишеня, клапан якої закривається на ключик, прикріплений на шкіряному ремінці.

Неабиякий інтерес представляють пояси з Хорватії другої пол. XIX – поч. XX ст. Такі по-

[4]Горинь Г.Й. Шкіряні промисли західних областей України (др. пол. XIX – поч. XX ст.– К., 1986.– С. 58.

[5]Сілецька Л. Історична довідка...– С. 8.

[6]Коломийський музей народного мистецтва // Путівник по музею в місті Коломиї.– Ужгород, 1975.– С. 77-80.

яси виготовлено із потрійно зшитих кусків шкіри коричневого кольору. Шкіряний пояс із збірки відомого колекціонера О.Червінського декоровано латунними прямокутними бляшками (два ряди по 17 штук), бобриками. Для оздоблення застосовували камінчики із скляної маси (24 червоних та 9 зелених). У фонді зберігаються два пояси, що защіпаються на пряжку, яка оздоблена п’ятьма камінчиками в латунних окуттях. Вздовж пояси декорували латунними пластинами квадратної форми, бобриками, мосяжною бляхою та камінням овальної форми (скляна маса жовтого кольору). Оригінальністю пошиття виділяється пояс, виготовлений зі сплетених пасків (можливо для защіплювання). Передня частина пояса є широкою, а задня – вузька.

У фонді зберігаються компоненти одягу – шкіряні постоли з Бойківщини, які потрапили у музейну збірку у 90-их рр. XX ст.

Значну частину збірки МЕХП ІН НАНУ складають різноманітні сумки, які в другій пол. XIX – XX ст. були відомі під назвами: тобівка “старовітські”, “новітні”, ташки, планшетки. Більшість цих експонатів походять з Косівського р-ну Івано-Франківської обл.: сіл Устяріки, Голови, Жаб’є, Річки, Снідави, Криворівні, Кривого Поля. Поодинокі є експонати зі с. Любохин Старовижицького р-ну Волинської обл., та с. Коростків Гусятинського р-ну Тернопільської обл.

Сумки на плече, що відомі як “старовітні” чи “новітні” торби шили прямокутні або напівзаокругленої форми, по боках покривали карбованою бляхою (облямовували), часом набивали мідні або латунні “щіточки”. Накривка “новітньої” тобівки вибивалась нейзільбертовими “писаними” бовтицями і бобриками. Пас на плече кріпився двома пряжками-чепрагами, вздовж оздоблювався бобриками, бовтицями, орнаментованими латунними ґудзиками. Найуживаніший мотив декорування – дві пташки чи два олені. Деякі майстри підписували свої вироби, як от, наприклад, напис на тобівці “Петро Процюк, син Василя з Криворівні”. Чоловіки в тобівці носили люльку, тютюн, кресало тощо.

Плоскі ташки, що носили на плече, були квадратної (прямокутної) форми. В них зберігали гроші, цінні папери, дрібні речі. Ташки двома пряжками-чепрагами кріпилися до паса (носили на плече). Пас декорували бобриками, бовтицями. Ззаду ташка защіпалась на пасок із пряжечкою.

Порохівниці, що носили на плече, з фондової збірки МЕХП ІН НАНУ поділяють на порохівниці з рогу (оленячого, коров’ячого) та дерева (кубкові). Шкіряний пас двома ажурними пряжками кріпився до порохівниці, вздовж декорували інкрустацією, різьбою, набивали бобрики і бовтиці.

Неабиякий інтерес виявляє колекція карбачів (бичів). Вони складались в основному з двох частин – бича й бичиська. Частково або повністю плетене бичисько через металеве кільце кріпилося до ручки – бича. Ручка прикрашалась інкрустацією, жируванням, різьбою.

У фонді зберігаються настінні картини у вигляді плакетки та декоративного панно. Шкіряна плакетка “Реве та стогне Дніпр широкий” автора І.М.Копчика прикріплена до дерев’яної рами. На її шкіряній основі образ Т.Г.Шевченка. Декоративне панно “Ангел=хоронитель III тисячоліття” має зображення на шкірі постаті з факелом у руках.

Серед пам’яток є вітальні папки, сигаретниця, нові сумки та інші речі. Фондова збірка художніх виробів із шкіри поповнюється як давніми пам’ятками, так і новими авторськими роботами.

Каталог пам’яток

1. Пояс чоловічий подвійний. Защіпається на три пряжки та три ремінці. Декорований бобриками геометричним орнаментом;
шкіра, латунь; шиття, лиття, карбування, набиття, тиснення;
зі збірки Червінського;
ЕП 16528

2. Пояс чоловічий. Защіпається на одну пряжку. Вздовж оздоблений прикрасами;
шкіра, латунь, свинець; шиття, тиснення;
86 х 4 см;
Івано-Франківська обл., Косівський р-н;
др. пол. XIX – поч. XX ст.;
зі збірки Червінського;
ЕП 16530

3. Пояс-черес, дитячий. Вузький черес защіпається на дві пряжки. Оздоблений геометричним орнаментом та жовтими, синіми пасочками;
шкіра; шиття, толочення (тиснення);
65 см;
Івано-Франківська обл.;

др. пол. XIX – поч. XX ст. (1932 р.);
зі збірки Червінського;
ЕП 16532

4. Пояс-черес. Чоловічий, подвійний, широкий пояс защіпається на три ремінці-пряжки. З правого боку кишеня, клапан якої защіпається на ключик. Декорований бовтицями, ромбиками-гудзиками, хрестоподібними прикрасами;
шкіра, нейзільберг, свинець, латунь; лакування, набиття;
100 х 17 см;
Словаччина;
др. пол. XIX – поч. XX ст. (1932 р.);
зі збірки Червінського;
ЕП 16533

5. Пояс чоловічий, потрійно зшитий. Оздоблений прямокутними пряжками (два ряди по 17 штук), бобриками, "зірочками", камінчиками (24 червоних і 9 зелених);
шкіра, латунь, кольорове скло; шиття, кріплення, клепання;
115 х 4 см;
Югославія;
др. пол. XIX – поч. XX ст. (1932 р.);
зі збірки Червінського;
ЕП 16535

6. Пояс-черес, чоловічий подвійний. Вверху зшитий шкіряним ремінцем, защіпається на чотири латунні пряжки та ремінці. Декорований геометричним орнаментом, кольоровими пасками;
шкіра, латунь; шиття, тиснення, переплетення;
100 х 23 см;
Львівська обл., Сколівський р-н., с. Рожанка;
др. пол. XIX ст.;
від Северини Париллє;
ЕП 16536

7. Пояс чоловічий, подвійний. Защіпається на 2 пряжки. Декорований накривкою, прострілами, переплетенням та тисненим рослинним орнаментом;
шкіра, латунь; шиття, переплетення, тиснення;
80 х 13 см;
Львівська обл., Дрогобицький р-н;
др. пол. XIX – поч. XX ст.;
ЕП 16537

8. Пояс (черес), ззовні декорований геометричним орнаментом. Вверху прошитий шкіряним паском. Защіпається на три латунні декоровані чепраги;
шкіра, латунь; шиття, тиснення, карбування;
67 х 18 см;
Львівська обл., Старосамбірський р-н, с. Плоске;
др. пол. XIX – поч. XX ст.;
ЕП 16538

9. Пояс-"букурійка" суцільно оздоблений прикрасами хрестовидної форми. Защіпається на пряжку;
шкіра, залізо, свинець; шиття, набиття, карбування;
110 х 4 см;
Івано-Франківська обл., Косівський р-н;
др. пол. XIX – поч. XX ст.;
ЕП 16540

10. Пояс-"букурійка", жіночий пояс, який защіпається на прямокутну пряжку. Суцільно прикрашений бобриками;
шкіра, латунь; шиття, кріплення;
102 х 7 см;
Івано-Франківська обл., Косівський р-н;
др. пол. XIX – поч. XX ст.;
ЕП 16542

11. Пояс чоловічий, вздовж оздоблений 8 рядів бобриків. Спереду защіпається на пряжку;
шкіра, латунь; шиття, набиття, карбування;
100 х 65 см;
ЕП 16543

12. Пояс чоловічий, подвійний (середньої ширини). Защіпається на пряжку-чепрагу, оздоблений круглими прикрасами бовтицями в розряди (булава, гармата, ядра). На пряжці – вставки голубої емалі;
шкіра, латунь; шиття, карбування;
110 х 11 см;
Івано-Франківська обл.;
др. пол. XIX – поч. XX ст.;
ЕП 16544

13. Пояс (черес) вверху зшитий шкіряним паском. Спереду защіпається на чотири пряжки-чепраги, декорований кільцями – прикрасами, геометричними орнаментальними мотивами;
шкіра, латунь; шиття, тиснення, карбування, переплетення;
90 х 25 см
Івано-Франківська обл.,
др. пол. XIX – поч. XX ст.;
ЕП 16550

14. Пояс-черес чоловічий, широкий ремінь, що защіпається на п'ять пряжок. Зверху зшитий кольоровим пасочком. Декорований геометричним орнаментом, кольоровими переплетиними пасками та бовтицями; шкіра, латунь; шиття, тиснення, переплетення, фарбування;
110 х 28 см;
Закарпатська обл., Рахівський р-н, с. Ясиня;

др. пол. XIX – поч. XX ст.;
ЕП 16552

15. Пояс-черес подвійний чоловічий ремінь, що вверху зшитий шкіряним пасочком. Защіпається на три пряжки. Декорований орнаментованою бляхою, бобриками, переплетенням з кольорової шкіри;
шкіра, латунь; шиття, тиснення, клепання, карбування, переплетення;
18 х 95 см;
Івано-Франківська обл.;
др. пол. XIX – поч. XX ст.;
ЕП 16553

16. Пояс-черес подвійний чоловічий широкий ремінь. Защіпається на п'ять пряжок. Декорований тисненими геометричними мотивами, вишиттям з кольорових пасків, бовтицями;
шкіра, латунь; шиття, тиснення, карбування, переплетення;
106 х 34 см;
Івано-Франківська обл., Косівський р-н, с. Жаб'є;
др. пол. XIX – поч. XX ст.;
ЕП 16556

17. Карбач – дерев'яна ручка, оздоблена дротяним переплетенням – шахматкою, китицею; бичисько плетене ланцюжком; кріпляться металевим кільцем;
дерево, латунь, шкіра, свинець; вирізування, жирування, плетення;
162 х 0,25;
Івано-Франківська обл.,
др. пол. XIX – поч. XX ст.;
зб. Червінського;
ЕП 16558

18. Карбач – дерев'яна ручка, держак якої кріпиться металевим кільцем та паском до шкіряного бичиська; на розширеному кінці ручки – свинцева кулька;
дерево, шкіра, свинець; вирізування, плетення;
166 х 3,5 см;
Львівська обл., с. Підгородиця;
др. пол. XIX – поч. XX ст.
від Луки Гарматія;
ЕП 16559

19. Карбач – складається з двох частин: дерев'яної ручки, яка до половини "запущена" металом у геометричні, орнаментальні мотиви та х-подібними мотивами. Внизу просунуто пасок для завішування. Бичисько розширенням кріпиться до ручки;
дерево, нейзільберт, шкіра; плетення, вирізування, заливання, жирування;
90 х 2,5 см;
Івано-Франківська обл., Косівський р-н;
др. пол. XIX – поч. XX ст.;
від Івана Децика;
ЕП 16560

20. Карбач – бичисько, внизу до заокругленої форми металевим кільцем кріпиться до бичиська, ручка декорована в геометричні орнаментальні мотиви, "ільчасті зубці";
дерево, шкіра; вирізування, жирування, переплетення;
180 х 37 см;
Івано-Франківська обл.;
др. пол. XIX – поч. XX ст.;
зб. Муз. Дзєдушицьких;
ЕП 16562

21. Карбач пастуший – дерев'яна ручка, з'єднується металевим кільцем та шкіряним паском до бичиська. Бич вздовж оздоблений "жируванням" в підківки, переплетенням з дротиків;
дерево, шкіра; різьба, переплетення, жирування;
180 х 2,5 см;
Івано-Франківська обл.;
др. пол. XIX – поч. XX ст.;
зб. Муз. Дзєдушицьких;
ЕП 16563

22. Карбач – бич; складається з двох частин: держака бичиська із китицею, що кріпляться кільцем;
дерево, шкіра; вирізування, переплетення;
182 х 2,5 см;
Івано-Франківська обл.;
др. пол. XIX – поч. XX ст.;
зб. Дзєдушицького;
ЕП 16564

23. Карбач – дерев'яна ручка, оздоблена геометричними орнаментальними мотивами. Бичисько плетене ланцюжковою технікою у 8 пасків; з'єднуються кільцем;
дерево, шкіра, латунь; плетення, вирізування;
215 х 2,3 см;
Івано-Франківська обл.;
зб. Муз. Дзєдушицьких;
ЕП 16566

24. Карбач – дерев'яна ручка, кільцем переходить до шкіряного бичиська, плетеного ланцюжковою технікою;
автор Василь Шкрібляк;
дерево, шкіра; вирізування, плетення;
177 х 2,3 см;
Івано-Франківська обл., Косівський р-н, с. Яворів;
кін. XIX – поч. XX ст.;
ЕП 16567

25. Карбач – довга дерев'яна палиця, оздоблена дротиками та "заливанням" в нижній частині ручки, декорована геометризованими мотивами в "кривульки" та в чотири кільця;
дерево, латунь; вирізування, плетення, заливання;
35 x 2,3 см;
Івано-Франківська обл.;
др. пол. XIX – поч. XX ст.;
зб. Муз. Дзєдушицьких;
ЕП 16568

26. Карбач – складається із запущеної свинцем та оздобленої в "підківки" ручки, яка металевим кільцем кріпиться із плетеним бичиськом;
дерево, латунь, свинець; вирізування, заливання, плетення;
146 x 2,5 см;
Івано-Франківська обл.;
ЕП 16569

27. Карбач – пастуший бич, що складається з дерев'яної ручки, яка оздоблена латунною бляхою, "заливанням" "підківками", геометризованими мотивами та шкіряного, плетеного бичиська; між собою частково з'єднуються кільцем; шкіра, латунь, свинець, дерево; вирізування, інкрустація, плетення;
203 x 2,5 см;
Івано-Франківська обл.;
др. пол. XIX ст.;
Із Муз. Дзєдушицьких;
ЕП 16570

28. Карбач – дерев'яний, бич оздоблений плетінкою з дротиків, геометризованими орнаментальними мотивами та кільцеподібним виступом з'єднується з шкіряним бичиськом;
шкіра, латунь; переплетення, жирування, вирізування;
90 x 3,5 см;
Івано-Франківська обл.;
кін. XIX – поч. XX ст.;
ЕП 16572

29. Тобівка – старовітська, сумка з внутрішною кишенею. Накривка суцільно оздоблена бавтицями та декорованими гудзичками в концентричні кола. Шкіряний ремінь вздовж оздоблено бобриками, двома пряжками кріпиться до сумки;
шкіра, латунь; шиття, набиття, карбування;
29 x 22 см; d – 120 см;
Івано-Франківська обл.;
кін. XIX – поч. XX ст.;
З музею НТШ від Івана Децика;
ЕП 16573

30. Тобівка – сумка старовітська з внутрішньою кишенею, по боках орнаментована в "руже". Накривка суцільно оздоблена гладкими та декорованими бовтицями, бобриками, дармовисиками;
шкіра, латунь; шиття, набиття, карбування, переплетення, вирізування, жирування.
26 x 21 см;
Івано-Франківська обл.;
др. пол. XIX-XX ст.;
від Івана Децика;
ЕП 16574

31. Тобівка – старовітська сумка з внутрішньою кишенею, накривка суцільно оздобена бовтицями та гудзиками. Пас кріпиться двома пряжками до сумки, вздовж оздоблений бобриками;
шкіра, латунь; шиття, набиття, карбування;
28 x 22 см; d – 120 см;
Івано-Франківська обл. (Косівський р-н, с. Голови);
від Луки Гарматія;
ЕП 16575

32. Тобівка старовітська – сумка на плече. Всередині прямокутної тобівки є кишеня, оздоблена бовтицями;
шкіра, метал; шиття, набиття;
24 x 21 см;
Івано-Франківська обл.;
др. пол. XIX ст. (1932 р.);
Із зб. Червінського;
ЕП 16576

33. Тобівка – старовітська сумка з кишенею, оздоблена бовтицями та бобриками. Пас кріпиться двома пряжками, оздобленими бобриками;
шкіра, латунь; шиття, набиття;
20 x 24 см; d – 70 см;
Івано-Франківська обл.;
др. пол. XIX – поч. XX ст. (1932 р);
від Луки Гарматія;
ЕП 16577

34. Тобівка – старовітська із внутрішньою кишенею. Накривка оздоблена "прострілами", бовтицями. Пас кріпиться двома пряжками та оздоблена китицями;
шкіра, латунь; шиття, набиття, гравірування.
27 x 23 сь ; d – 110 см;
Івано-Франківська обл.;
др. пол. XIX – поч. XX ст.;
ЕП 16578

35. Тобівка – плоска сумка на плече. Пас до тобівки кріпиться орнаментованими пряжками. Орнамен-

тована плоскими ґудзичками, бобриками, орнаментованою бляхою;
латунь, шкіра; плетення, набиття, карбування;
36 х 90 см; 27 х 23 см; 101 см;
Івано-Франківська обл.;
др. пол. ХІХ ст. (1932 р.);
із зб. Червінського;
ЕП 16579

36. Тобівка – сумка старовітська, по боках нашито декоровано бовтиці, пряжки оздоблені геометричними мотивами для прикріплення паса з бобриками в чотири ряди;
шкіра, латунь; шиття, набиття, карбування;
28 х 24 см; d – 140 см;
Івано-Франківська обл.
із зб. Червінського;
ЕП 16580

37. Тобівка – жіноча старовітська сумка, довкола оздоблена металевими пластинками з орнаментальними мотивами – кривульки, трикутники "в ільчасте письмо в зубчики", накривка оздоблена бовтицями дармовисиками;
шкіра, латунь; шиття, набиття, гравірування.
28 х 22 см; d – 120 см;
Івано-Франківська обл. (Косівський р-н, с. Жаб'є);
др. пол. ХІХ – поч. ХХ ст. (1932 р.);
ЕП 16582

38. Тобівка – сумка жіноча старовітська, по боках окуття декороване в "ільчасте письмо в зубцях", всередині кишеня, яка має заокруглене накриття. Накривка оздоблена бовтицями та бобриками в шахматному порядку;
шкіра, латунь, шиття, набиття, карбування;
21 х 25 см;
Івано-Франківська обл., Косівський р-н, с. Устріки;
від Івана Децика;
ЕП 16583

39. Тобівка – сумка старовітська з окуттям. Накривка оздоблена бовтицями. Пас декоровано посередині в 5 рядів "бобриками";
шкіра, метал; шиття, набиття;
25 х 20 см ; d – 115 см;
Івано-Франківська обл., Косівський р-н; с. Устріки;
ХІХ ст.;
ЕП 16584

40. Тобівка старовітська – сумка прямокутної форми на плече. Ремінь кріпиться двома пряжками. Декорована бовтицями, ґудзичками в "розряди" (гармати, ядра, булава). По боках дві китиці;
шкіра, латунь; шиття, набиття, карбування;
19 х 25 см, d – 110 см;
Івано-Франківська обл., Косівський р-н, с. Жаб'є;
др. пол. ХІХ ст. (1932 р.);
дар Михайла Кузьмака;
ЕП 16585

41. Тобівка старовітська – плоска сумка на плече. Накривка оздоблена бобриками та бовтицями в "шахматному порядку";
шкіра, латунь; шиття, набиття;
23 х 20 см;
Івано-Франківська обл.;
др. пол. ХІХ ст. (1932 р.);
від Луки Гарматія;
ЕП 16586

42. Тобівка старовітська – плоска сумка на плече. Всередині є кишенька з невеличкою накривкою. Прямокутна накривка оздоблена бовтицями, бобриками та ґудзиками із центричними колами;
шкіра, латунь; шиття, набиття, карбування;
24 х 20 см;
Івано-Франківська обл., Косівський р-н;
др. пол. ХІХ ст.;
від Луки Гарматія;
ЕП 16587

43. Тобівка старовітська – плоска прямокутної форми сумка на плече. Оздоблена "писаною" бляхою, бобриками, бовтицями;
шкіра, латунь; шиття, набиття, карбування;
23 х 27 см
Івано-Франківська обл.;
др. пол. ХІХ ст.;
від Луки Гарматія;
ЕП 16588

44. Тобівка старовітська – плоска сумка на плече, оздоблена геометризованою бляхою мотиву: розети в колах, бобриками, бовтицями, ґудзичками в центричних колах;
шкіра, латунь; шиття, набиття, карбування;
26 х 20 см;
Івано-Франківська обл.;
др. пол. ХІХ ст.;
від Луки Гарматія;
ЕП 16589

45. Тобівка старовітська – плоска сумка на плече. Оздоблена довкола "писаною" бляхою. Декорована бовтицями;
шкіра, латунь; карбування, шиття;
26 х 19 см;
Івано-Франківська обл.;
др. пол. ХІХ ст.;

від Луки Гарматія;
ЕП 16590

46. Тобівка старовітська – плоска сумка на плече, обшита латунною бляхою. Декорована бовтицями, дармовисами та в геометричні мотиви: х-видні, смугасті;
шкіра, латунь; шиття, набиття, карбування;
22 х 27 см;
Івано-Франківська обл.;
др. пол. ХІХ ст.;
від Луки Гарматія;
ЕП 16591

47. Тобівка старовітська – плоска прямокутної форми сумка на плече. Накривка оздоблена бовтицями, гудзичками, в концентричних колах;
шкіра, латунь; шиття, карбування;
27 х 22 см;
Івано-Франківська обл.;
др. пол. ХІХ ст.;
від Луки Гарматія;
ЕП 16592

48. Тобівка старовітська – прямокутної форми сумка на плече. Ремінь кріпиться до тобівки двома пряжками. Декорована бобриками, бовтицями, двома китицями;
шкіра, латунь; шиття, набиття;
24 х 18,5 см; d – 120 см;
Івано-Франківська обл., Косівський р-н, с. Голови;
др. пол. ХІХ ст.;
ЕП 16593

49. Тобівка старовітська – прямокутної форми сумка на плече. Ремінь кріпиться пряжками. Декорована бовтицями і бобриками;
шкіра, латунь; шиття, набиття;
24 х 21 см;
Івано-Франківська обл., Косівський р-н;
др. пол. ХІХ ст.;
ЕП 16595

50. Тобівка старовітська – прямокутна сумка на плече, всередині – кишеня. Ремінь кріпиться двома пряжками. Накривка оздоблена бовтицями та дармовисами, ремінь – бобриками;
шкіра, латунь; шиття, набиття, карбування;
26 х 20 см; d – 120 см;
Івано-Франківська обл.;
др. пол. ХІХ ст.;
ЕП 16597

51. Тобівка старовітська – прямокутної форми сумка на плече, з кишенею всередині. Ремінь кріпиться двома пряжками. Оздоблена "писаною" бляхою, бобриками, бовтицями, дармовисами;
шкіра, латунь; шиття, набиття, карбування;
25 х 20 см; d – 120 см;
Івано-Франківська обл.;
др. пол. ХІХ ст.;

52. Тобівка – сумка старовітська накривка, оздоблена бовтицями, металевими гудзичками посередині, довкола круглі гудзички декоровані в розряди – (гармати, ядра, булава). Пас кріпиться двома пряжками та оздоблюється китицями;
шкіра, латунь; шиття, набиття, карбування;
Івано-Франківська обл., Косівський р-н.;
др. пол. ХІХ-ХХ ст.;
від Михайла Кузьмака;
ЕП 16598

53. Тобівка – жіноча сумка старовітська, накривка суцільно оздоблена бобриками та бовтицями в шахматному порядку;
шкіра, латунь; шиття, набиття, карбування;
23 х 19 см;
Івано-Франківська обл., Косівський р-н, с. Голови;
ЕП 16599

54. Тобівка старовітська – прямокутної форми сумка на плече із кишенею всередині. Ремінь кріпиться двома пряжками. Довкола оздоблена "писаною" бляхою. Декорована бовтицями і бобриками;
шкіра, латунь; шиття, набиття;
26 х 20 см; d – 110 см;
Івано-Франківська обл., Косівський р-н;
др. пол. ХІХ ст.;
ЕП 16601

55. Тобівка – "новітня" сумка на плече із внутрішньою кишенею; вверх декорований бовтицями та прострілами. Пас кріпиться двома пряжками вздовж оздоблений бобриками;
шкіра, латунь; шиття, набиття, карбування;
30 х 24 см; d – 1,20 см;
Івано-Франківська обл.;
др. пол. ХХ ст.;
ЕП 16602

56. Тобівка – "новітня" жіноча сумка на плече. Накривка оздоблена бобриками, бовтицями, посередині овальна прикраса з двома голубами. Пас вздовж оздоблений рядами бобриків, двома пряжками кріпиться до сумки;
шкіра, латунь, нейзільберг; шиття, набиття, карбування;
21 х 25 см; d – 1,25 см;
Івано-Франківська обл., Косівський р-н;

др. пол. XX – поч. XX ст.;
ЕП 16603

57. Тобівка – “новітня” сумка на плече; накривка суцільно оздоблена “прострілами”, хрестоподібні мотиви;
шкіра, латунь; шиття, набиття, карбування;
21 x 25 см; d – 1,25 см;
Івано-Франківська обл., Косівський р-н;
др. пол. XX - XX ст.;
зб. Червінського;
ЕП 16604

58. Тобівка – “новітня” сумка на плече. Накривка суцільно оздоблена бобриками, бовтицями, концентричними колами. Пас до сумки кріпиться двома ажурними пряжками, вздовж декорований бобриками;
шкіра, латунь, нейзільберт; шиття, набиття, карбування;
30 x 25 см; d – 1,20 см;
Івано-Франківська обл., Косівський р-н, с. Жаб’є;
др. пол. XX ст.;
від Михайла Кузьмака;
ЕП 16606

59. Тобівка – “новітня” – напівзаокруглена сумка на плече, всередині розділена на дві частини (під накривкою є кишеня). Накривка завершується “зубчиками”; декорована бобриками, бовтицями; прикраса з голубками;
шкіра, нейзільберт; шиття, набиття;
20 x 16 см;
Івано-Франківська обл., Косівський р-н, с. Жаб’є;
др. пол. XIX ст. – поч. XX ст. (1939 р.);
ЕП 16607

60. Тобівка – “новітня” сумка із накладною кишенею; накривка оздоблена прострілами в чотири ряди та хрестоподібні мотиви. Па, – ремінь, оздоблений прикрасами в “ільчасте письмо”. Двома пряжками кріпиться до тобівки;
шкіра, латунь; шиття, набиття гравіруванням;
27 x 22 см; d - 120 см;
Івано-Франківська обл., Косівський р-н; с. Річки;
др. пол. XIX ст.;
від Северина Париллє;
ЕП 16608

61. Тобівка – “новітня” сумка; накривка оздоблена кольоровими бовтицями та бобриками; посередині клямра з двома голубами;
шкіра, нейзільберт, пластик, шитття, набиття, карбування;
19 x 24 см;
Івано-Франківська обл., с. Голови;
від Луки Гарматія;
ЕП 16609

62. Ташка – прямокутноі форми сумка; ззаду защіпається на шкіряний ремінець. Латунна накривка оздоблена бобриками в ромбічних площинах, посередині ромбовидна прикраса декорована чотирма квітками;
шкіра, латунь, шиття, набиття, карбування.
16 x 12 см;
Івано-Франківська обл.;
від Луки Гарматія;
ЕП 16610

63. Ташка – плоска сумка “новітня”; накривка оздоблена “писаною” бляхою, бобриками, які оздоблені в шести пелюсткові квіти – руже в колах, пас в “простріли” кріпиться двома пряжками;
шкіра, латунь, шиття, набиття, карбування;
12 x 16 см; d – 90 см;
Івано-Франківська обл., Косівський р-н;
зб. Червінського;
ЕП 16611

64. Ташка – плоска сумка прямокутної форми; накривка оздоблена “ писаною” бляхою бобриками, декорована шестипелюстковими квітами – руже, що розміщені в колах;
шкіра, латунь, шиття, набиття, карбування;
14,5 x 17 см;
Івано-Франківська обл., Косівський р-н;
від Луки Гарматія;
ЕП 16612

65. Ташка – шкіряна сумка, довкола оздобленна декорованою бляхою; накривка оздоблена ромбовидними ґудзиками, бобриками; посередині квіти “мальви” в концентричних колах;
шкіра, латунь, шиття, набиття, карбування;
18 x 15 см;
від Луки Гарматія;
ЕП 16613

66. Ташка – всередині розділена на дві частини, по боках оббита декорованою в “зубчики з головками” бляхою; накривка оздоблена бобриками, ромбовидним гудзичком. Ремінь оздоблено в п’ять рядів бобриків. Кріпиться двома пряжками;
шкіра, латунь, шиття, набиття;
17 x 13 см; d – 120 см;
Івано-Франківська обл.;
зб. Червінського;
ЕП 16614

67. Ташка – шкіряна сумка прямокутної форми. Всередині розділена на дві частини; по боках оббита

декорованою в геометричні мотиви "зубчики з головками" бляшкою; накривка оздоблена бобриками ромбовидної форми, зображенням квітів руже в концентричних колах;

шкіра, латунь, шиття, набиття, карбування;

15 x 12 см;

Івано-Франківська обл., Косівський р-н, с. Голови;

др. пол. XIX ст.;

ЕП 16615

68. Ташка – прямокутної форми плоска сумка на плече. Ззаду защіпається на шкіряний пасок. По боках є дві пряжки. Декорована бобриками (що розділяють площину на ромби), шестипелюстковою квіткою – "ружє", колами, ромбовидними ґудзичками;

шкіра, латунь; шиття, набиття;

16 x 13 см;

Івано-Франківська обл., Косівський р-н, с. Голови;

др. пол. XIX ст. – поч. XX ст. (1933 р.);

ЕП 16616

69. Ташка – плоска сумка, довкола оббита "писаною" бляхою; накривка оздоблена бобриками які розділяють площину на ромби із шестипелюстковими квітами "мальвами"; декорована ромбоподібними ґудзичками;

шкіра, латунь, шиття, набиття, карбування;

17,5 x 15 см;

Івано-Франківська обл., Косівський р-н, с. Голови;

зб. Червінського;

ЕП 16617

70. Ташка – прямокутна шкіряна сумка на плече. Накривка декорована бобриками, ромбовидними ґудзиками, рослинно-геометризованими мотивами квітів-ружів. Пас в бобрики кріпиться двома пряжками;

шкіра, латунь, шиття, набиття, карбування;

16 x 13 см;

Івано-Франківська обл., Косівський р-н;

зб. Червінського;

ЕП 16618

71. Ташка – прямокутна плоска сумка на плече. Пас кріпиться двома пряжками. Оздоблена бляхою, що декорована в "зубчики". Декорована рослинно-геометричним орнаментом: шестипелюсткові квіти, кола, "зубчики", ґудзички, бобрики;

шкіра, латунь; шиття, набиття, карбування;

18 x 15 см; d – 110 см;

Івано-Франківська обл., Косівський р-н;

др. пол. XIX – поч. XX ст. (1933 р.);

від Михайла Кузьмака;

ЕП 16619

72. Ташка – плоска шкіряна прямокутної форми, сумка на плече; довкола оздоблена декорованою в "зубчики" бляхою. Накривка прикрашена рослинно-геометричними мотивами по блясі;

автор – Федір Якіб'юк;

шкіра, нейзільберт, шиття, набиття, карбування;

15 x 18,5 см;

Івано-Франківська обл., Косівський р-н, с. Голови;

1908-28 рр.;

ЕП 16620

73. Накривка ташки оздоблена бляхою, яка декорована бобриками, рослинно-геометричними мотивами (квітка-ружє в копах) та ромбічні пересікання бобриків;

шкіра, латунь, набиття, карбування;

18,5 x 15 см;

Івано-Франківська обл., Косівський р-н;

від Луки Гарматія;

ЕП 16621

74. Накривка (від ташки) оздоблена бляхою рослинно-геометричними орнаментальними мотивами в концентричних колах;

шкіра, латунь, набиття, карбування;

15 x 12 см;

Івано-Франківська обл.;

від Луки Гарматія;

ЕП 16622

75. Тобівка – "новітня" сумка на плече; всередині розділена на дві частини (з язиковидними виступами). Металева накривка декорована бовтицями та бобриками; по середині пряжка. Пас вздовж оздоблений у шість рядів бобриків, що кріпиться двома пряжками;

автор – Федір Якіб'юк;

шкіра, латунь, нейзільберт; шиття, набиття, карбування;

23 x 20 см; d – 120 см;

Івано-Франківська обл., Косівський р-н, с. Снідава;

ЕП 16624

76. Тобівка – "новітня" сумка на плече із внутрішньою накладною кишенею. Ремінь кріпиться двома пряжками. Оздоблена набивними пряжками та "прострілами";

шкіра, нейзільберт; шиття, набиття;

25 x 20 см; d – 1 см;

Івано-Франківська обл., Косівський р-н;

ЕП 16626

77. Тобівка – "новітня" сумка на плече. Пас кріпиться двома ажурними пряжками. Оздоблена "прострілами", бобриками та бовтицями із концентричними колами;

шкіра, латунь; шиття, набиття;
26 х 23 см; d – 140 см;
Івано-Франківська обл., Косівський р-н;
др. пол. XIX ст.;
ЕП 16627

78. Тобівка – "новітня" сумка на плече, металева накривка оздоблена концентричними колами "прострілами". Ремінь кріпиться двома пряжками до тобівки вздовж оздоблений бобриками;
шкіра, латунь; шиття, набиття;
26 х 23 см; d – 140 см;
Івано-Франківська обл.;
ЕП 16628

79. Тобівка – "новітня" сумка. Закладна кишеня всередині, накривка суцільно оздоблена язиковидними виступами по краю, прикрашена бобриками, бовтицями;
шкіра, латунь; шиття, набиття, кріплення;
24 х 30 см; d – 130 см;
Івано-Франківська обл., Косівський р-н;
ЕП 16629

80. Тобівка – "новітня" сумка з переділкою всередині; ззовні закриваеться на кишеньку декоровану в "прострілі", бобриками по середині плоскі ґудзики ("розряди"). Пас кріпиться двома пряжками;
шкіра латунь; шиття, набиття, карбування;
26 х 22 см; d – 160 см;
Івано-Франківська обл., Косівський р-н;
ЕП 16630

81. Ташка – плоска сумка прямокутної форми на плече; довкола оздоблена металевою бляшкою, декорована в квіти мальви в концетричних колах. Накривка оздоблена рослинно-геометричним орнаментом. Бобрики та ромбічні ґудзики ділять площину в ромби;
шкіра, нейзільберт; шиття, набиття, карбування;
16,5 х 13,2 см;
Івано-Франківська обл., Косівський р-н;
ЕП 16631

82. Ташка – плоска сумка на плече; довкола оздоблена металевою декорованою бляшкою в концентричні кола. Накривка суцільно оздоблена рослинно-геометричними мотивами. По середині квіти-руже, "ільчасте письмо". Пас вдовж оздобленний рядами бобриків, кріпиться 2 пряжками;
шкіра, нейзільберт; шиття, набиття, карбування;
20 х 15 см; d – 150 см;
Івано-Франківська обл., Косівський р-н;
ЕП 16632

83. Ташка – плоска сумка на плече. Декорована геометричими орнаментальними мотивами: квіти-руже в концентричних колах та ромбічно поділеною площиною бобриками й ґудзичками;
шкіра, латунь; шиття, карбування;
14 х 11 см;
Івано-Франківська обл., Косівський р-н;
ЕП 16633

84. Ташка – плоска сумка; по боках оббита "писаною" бляхою; декорована в квіти руже, геометричним орнаментом. Защіпається ззаду пасочком, 2 пряжками, кріпиться бобриками, ґудзичками;
шкіра латунь; шиття, карбування;
16 х 20 см; d – 126 см;
Івано-Франківська обл., Косівський р-н;
др. пол. XIX – поч. XX ст.;
ЕП 16634

85. Ташка – плоска сумка, по-боках прикріплено бляшку декоровану геометричними орнаментами в "ільчасте письмо". Накривка прикріплюється шкіряним ремінцем та пряжечкою. Пас кріпиться двома пряжками. Декорована бобриками, ґудзичком та квітами-руже в концентричних колах;
шкіра латунь; шиття, набиття, карбування;
18 х 13 см; d – 104 см;
Івано-Франківська обл., Косівський р-н;
др. пол. XIX – пол. XX ст.;
ЕП 16635

86. Ташка – плоска чотирикутної форми сумочка. Зверху оздоблена бобриками; рослинно-геометризованими мотивами, напастуванням, "пацьорками". Пас оздоблено в шість рядів бобриків, кріпиться "сипаними" пряжками;
автор – Федір Якіб'юк;
шкіра латунь, нейзільберт;
17 х 15 см;
Івано-Франківська обл, Косівський р-н;
др. пол. XIX – поч. XX ст.;
ЕП 16636

87. Ташка – плоска сумка по-боках оббита бляхою; на накривку набито бляху, що декорована бобриками (шестипелюсткова руже в концентричних колах). Пас декоровано рядами бобриків, кріпиться двома пряжками;
шкіра, латунь; шиття, набиття, карбування;
16 х 13 см; d – 124 см;
Івано-Франківська обл., Косівський р-н;
др. пол. XIX – поч. XX ст.;
ЕП 16638

88. Ташка – прямокутна сумка, в середині поділена на дві частини. Накривка декорована в геометрично-рослинні мотиви. Ремінь оздоблений бобриками, кріпиться двома пряжками;
шкіра, латунь; шиття, набиття карбування;
20 х 15 см; d – 120 см;
Івано-Франківська обл.;
др. пол. XIX – поч. XX ст.;
ЕП 16639

89. Ташка – плоска сумка прямокутної форми. Ззаду защіпається на шкіряний ремінь. Зверху накривка декорована бобриками та 6-ти пелюстковими квітами. Пас ремінь оздоблений в 4 ряди бобриків, кріпиться пряжечками;
шкіра, латунь; шиття, набиття, карбування;
13 х 17 см; d – 120 см;
Івано-Франківська обл., Косівський р-н;
друга пол. XIX – поч. XX ст.;
ЕП 16640

90. Ташка – плоска сумка. Посередині розділена на дві частини; по боках оббита "писаною" бляхою. Накривка защіпається на пасок і пряжечку, оздоблена рослинно-геометричними мотивами – руже, підківки, кола;
шкіра, латунь; шиття;
14 х 18 см; d – 140 см;
Івано-Франківська обл., Косівський р-н;
др. пол. XIX – поч. XX ст.;
ЕП 16641

91. Ташка – плоска сумка, по бока оббита "писаною" бляхою, декорована в рослинно-геометричні мотиви, кола, кривульки. Накривка оздоблена бобриками, ґудзиками (7 штук). Ремінь декорований бобриками, кріпиться двома пряжками;
шкіра, латунь; шиття, набиття, карбування;
19 х 15 см; d - 120 см;
Івано-Франківська обл.;
ЕП 16642

92. Ташка – плоска сумка прямокутної форми; по боках металеві планочки. Накривка декорована бобриками, бовтицями, ромбічними ґудзиками. Ззаду защіпається на пасок;
шкіра, латунь; шиття, набиття, карбування;
17 х 14 см;
Івано-Франківська обл., Косівський р-н;
др. пол. XIX ст. – поч. XX ст.;
ЕП 16643

93. Ташка – плоска сумка на плече. Пас кріпиться двома круглими орнаментованими пряжками. Прикрашена квітами-"рожами", що викладені "шахматкою". Декорована бобриками, ромбоподібними бовтицями, ґудзиками;
шкіра, латунь; шиття, набиття, карбування;
17 х 14 см; d – 115 см;
Івано-Франківська обл., Косівський р-н;
др. пол. XIX ст.;
ЕП 16645

94. Ташка – плоска прямокутна сумка; площина накривки поділена на ромби, оздоблена рослинно-геометричними мотивами, бобриками, ромбовидими ґудзичками;
шкіра, латунь; шиття, набиття, карбування;
16 х 20 см; d – 140 см;
Івано-Франківська обл.;
можливо др. пол. XIX – поч. XX ст.;
ЕП 16646

95. Тобівка;
шкіра, латунь;
ЕП 16647

96. Тобівка – старовітська. По боках оздоблена металевими пластиками; накривка декорована бобриками та бовтицями (внизу ряд дармовисиків). Двома пряжками ремінь кріпиться до сумки, вздовж декорований бобриками;
шкіра, латунь; шиття, гравірування;
30 х 25 см; d – 140 см;
Івано-Франківська обл.;
др. пол. XIX – поч. XX ст.;
ЕП 16650

97. Кубок – заокругленої форми порохівниця на плече. Накривка оздоблена "писаною" бляхою із рухомим механізмом. Поверхня оздобоена "підківками". Посередині концентричні кола;
дерево, шкіра, латунь; різьба, карбування, набиття;
17 х 10 см; d – 125 см;
Івано-Франківська обл.;
др. пол. XIX – поч. XX ст.;
від Луки Гарматія;
ЕП 16654

98. Порохівниця-ріжок на плече. У ріг вмонтовано рухомий механізм. Пас кріпиться двома кільцями. Оздоблена "писаною" бляхою, бобриками, квіткою-"розетою";
ріг, шкіра; вирізування, набиття, карбування;
16 х 15 см;
Івано-Франківська обл., Косівський р-н, с. Голови;
др. пол. XIX – поч. XX ст. (1932 р.);
ЕП 16656

99. Ріжок-порохівниця. Складається із частково оздобленого бляхою ріжка (трубковидний замочок та засувка); шкіряного ременя прикріпленого двома кільцями до порохівниці (бобриками). Декорована "ільчастим письмом", квітковим орнаментом;
шкіра, ріг, латунь; шиття, набиття, гравірування;
18 x 17 см; d – 120 см;
Івано-Франківська обл., Косівський р-н;
др. пол. XIX – поч. XX ст.;
зб. Івана Децика;
ЕП 16658

100. Порохівниця-кубок на плече. Пас кріпиться двома пряжкми. В кубок вмонтовано рухомий механізм оздоблено квіткою-"ружє", "підківками", бобриками, орнаментованою бляхою;
дерево, латунь, перламутр; вирізування, інкрустація, карбування, жирування;
15 x 9 см; d – 120 см;
Івано-Франківська обл., Косівський р-н;
др. пол. XIX – поч. XX ст.;
ЕП 16660

101. Кубок – круглої форми, порохівниця (зверху замочок: дисковидний та трубкоподібний), посередині квітка-ружє в концентричних колах, підківки. Пас в бобрики кріпиться 2-ма пряжками;
дерево, шкіра. латунь; набиття, карбування;
9,5 x 12 см; d – 120 см;
Івано-Франківська обл., Косівський р-н;
др. пол. XIX – поч. XX ст.;
ЕП 16662

102. Кубок-порохівниця складається з заокругленої дерев'яної частини, що закривається на рухомий механізм, та прикріпленого метал. шкіряного паска. Оздоблена "писаною" бляхою декорованих з рослинно-геометричними мотивами; "ружє", бобрик, кільцями;
дерево, шкіра, латунь; шиття, набиття, карбування, жирування;
24 x 20 см; d – 140 см;
Івано-Франківська обл., Косівський р-н;
др. пол. XIX – поч. XX ст.;
ЕП 16663

103. Порохівниця-кубок на плече. Пас кріпиться кільцями. В кубок вмонтовано рухомий механізм. Декорована орнаментованою бляхою, "копитцями", шестираменною квіткою – "розетою", бобриками;
дерево, латунь, бляха, перламутр; вирізування, набиття, карбування, жирування;
14 x 9 см;
Івано-Франківська обл., Косівський р-н;
ЕП 16665

104. Кубок-порохівниця. Заокруглена деряв'яна частина. Зерху закривається на трубкоподібний механізм та засувку; шкіряний ремінь (вздовж декорований бобриками), кріпиться двома пряжками. Оздоблена "писаною" бляхою, підківками, рослинно-геометричними мотивами;
дерево, латунь, шкіра, перламутр; набиття, карбування;
11 x 75 см; d – 150 см;
Івано-Франківська обл., Косівський р-н;
др. пол. XIX - XX ст.;
ЕП 16666

105. Кубок-порохівниця: заокругленої форми дерев'яна частина; декорована шестипелюстковою квіткою, геометричними мотивами, китицями. Рухомий механізм складається із трубкоподібної частини та засувки із 4-ю пелюстковою зірочкою, бобриками. Кріпиться двома пряжками до кубка;
дерево, шкіра, шкло; вирізування, набиття, гравірування, інкрустація;
12 x 7 см;
Івано-Франківська обл., Косівський р-н;
др. пол. XIX – поч. XX ст.;
ЕП 16667

106. Порохівниця-кубок на плече. У заокругленому дерев'яному кубку вмонтовано рухомий механізм. Пас кріпиться кільцями. Порохівниця декорована "розетою", "підківками", "писаною" бляхою, бобриками;
дерево, шкіра, латунь, низільберт; вирізування, карбування, набиття, жирування;
12,3 x 8,5 см; d – 120 см;
Івано-Франківська обл., Косівський р-н;
др. пол. XIX ст.;
ЕП 16668

107. Порохівниця-кубок; напівзаокругленої форми оздоблена "писаною" бляхою; на накривці рухомий механізм (трубочка та дисковидна засувка). По середині кубка десятигранна прикраса – квітка. Шкіряний ремінь кріпиться кільцями. Пас декорований бобриками;
дерево, шкіра; вирізування, жирування, карбування;
10 x 8 см; d – 130 см;
Івано-Франківська обл., Косівський р-н;
др. пол. XIX – поч. XX ст.;
ЕП 16669

108. Порохівниця-кубок напівзаокругленої форми. У накривці замочок у формі трубочки та дисковидної засувки. Пояс кріпиться двома кільцями. Декорований "писаною" бляхою, "підківками", жирув., 6-ти пелюстковою квіткою-ружє;
дерево, шкіра; вирізування, набиття, карбування;

10 х 6,5 см; d – 120 см;
Івано-Франківська обл., Косівський р-н;
др. пол. XIX – поч. XX ст.;
ЕП 16670

109. Порохівниця – восьмигранної форми. Оздоблена декорованою у "підківки" бляхою та квіти з перлам. серединою, бобриками. Закривається дисковидною розетою та трубочкоподібної форми. Пас кріпиться двома пряжками;
дерево, шкіра, латунь, перламутр; вирізування, набиття, інкрустація жирування;
13 х 8 см; d – 120 см;
Івано-Франківська обл., Косівський р-н;
др. пол. XIX – поч. XX ст.;
ЕП 16672

110. Порохівниця-кубок напівзаокругленої форми. Закривається на рухомий механізм: багатогранна трубочка та засувка у вигляді "розети". Декорована у концентричних колах, квітка – чотирираменна. Пас кріпиться двома пряжками. Вздовж декорований бобриками;
латунь, шкіра; шиття, набиття, кріплення;
15 х 8 см; d – 120 см;
Івано-Франківська обл., Косівський р-н;
др. пол. XIX – поч. XX ст.;
зб. Любомирських;
ЕП 16674

111. Порохівниця-кубок складається із дерев'яної заокругленої форми порохівниці; шкіряного ременя, що кріпиться двома латунними пряжками – кільцями. Закривається на рухомий механізм: трубковидної форми та пошкодженої засувки. По-середині кубка кругла, латунна прикраса у вигляді карбованої квітки-ружє в концентричному колі бобриків. Накривка оббита латунною бляхою, що внизу завершується зубчиками. Декорована карбуванням, "підківками", жируванням;
дерево, шкіра, латунь; вирізування, набиття, карбування, жирування;
14 х 9 см; d – 140 см;
Івано-Франківська обл., Косівський р-н;
пол. XIX ст.;
ЕП 16676

112. Порохівниця-ріжок оздобленний "писаною" бляхою, бобриками. У верхній частині рухомий механізм – трубковидної форми та десковина засувка. Пас кріпиться двома пряжками;
ріг, шкіра, латунь; вирізування, набиття, карбування;
14 х 15 см; d – 150 см;
Івано-Франківська обл., Косівський р-н;
др. пол. XIX – поч. XX ст.;
ЕП 16677

113. Порохівниця-ріжок. Зверху закривається рухомим механізмом – трубкоподібної форми (отвір для засувки); частково оздоблена "писаною бляхою"; декорована рослинним орнаментом – чотири квітки "мальви". Пас кріпиться кільцями рогової частини. Вздовж декорований бобриками;
ріг, латунь, шкіра; набиття, гравірування;
20 х 18 см; d – 136 см;
Івано-Франківська обл., Косівський р-н;
др. пол. XIX ст. – поч. XX ст.;
ЕП 16678

114. Порохівниця-ріжок. Зверху закривається на трубковидний механізм та засувку. Ріжок оздоблений "писаною" бляхою рослинно-геометризованим орнаментом. Двома кільцями кріпиться до оббитого бобриками паса; оленячий
ріг, шкіра, нейзільберт; вирізуваня, набиття, карбування;
18 х 16 см; d – 140 см;
Івано-Франківська обл., Косівський р-н, с. Криворівни;
др. пол. XIX – поч. XX ст.;
автор – Василь Якіб'юк;
ЕП 16679

115. Порохівниця-ріжок;
ЕП 16680

116. Порохівниця-ріжок;
ЕП 16681

117. Порохівниця-ріжок. Зверху рухомий механізм – трубкоподібної форми та ромбовидна засувка. Оздоблений рослинним орнаментом: мальва у концентричних колах: "ільчасте письмо". Пас кріпиться двома пряжками до порохівниці. Вздовж декорований бобриками;
оленячий ріг, шкіра, латунь; вирізуваня, набиття, карбування;
13,2 х 14,5 см; d – 145 см;
Івано-Франківська обл., Косівський р-н;
др. пол. XIX – поч. XX ст.;
ЕП 16682

118. Порохівниця-ріжок. Складається із рогу, що закривається на рухомий механізм (трубкоподібної форми та дисковидної засувки). Декорована "писаною" бляхою, шести пелюстковою квіткою, бобриками;
оленячий ріг, шкіра, латунь; вирізування, карбування, набиття;

16 x 14 см ; d – 130 см;
Івано-Франківська обл., Косівський р-н;
др. пол. XIX – поч. XX ст.;
ЕП 16683

119. Порохівниця-ріжок; складається із порошниці та протички, в котру вмонтовано рухомий механізм (засувка у формі білочки). Пас в бобриках кріпиться двома пряжками до рогової частини;
ріг, латунь, шкіра; набиття, карбування;
15 x 14 см; d – 120 см;
Івано-Франківська обл., Косівський р-н;
др. пол. XIX – поч. XX ст.;
ЕП 16684

120. Порохівниця-ріжок. Рухомий механізм складається із трубочки та дисковидної засувки. Оздоблений "писаною" бляхою геометричними орнаментальними мотивами "мальва", бобрики. Пас оздоблений бобриками. Двома пряжками кріпиться до ріжка;
оленячий ріг, латунь, шкіра; набиття, карбування;
17 x 22 см; d – 160 см;
Івано-Франківська обл., Косівський р-н;
др. пол. XIX. – поч. XX ст.;
ЕП 16685

121. Порохівниця-ріжок. Порохівниця на плече із оленячого рогу, в який вмонтовано рухомий механізм. Оздоблено "писаною" латунною бляхою, бобриками, 6-тираменною розетою. Пас в бобрики кільцями кріпиться до рогу;
оленячий ріг; вирізування, набиття, карбування;
0,15 x 0,12 см;
Івано-Франківська обл., Косівський р-н;
др. пол. XIX ст.;
ЕП 16686

122. Порохівниця-ріжок, оздоблений рослинно-геометризованим орнаментом (ружє, концентричні кола). Пас вздовж оздоблений в три ряди бобриків. По боках два кільця;
ріг, шкіра, латунь; вирізування, набиття;
15 x 12 см; d – 120 см;
Івано-Франківська обл., Косівський р-н;
др. пол. XIX – поч. XX ст.;
ЕП 16691

123. Порохівниця-ріжок, складається з двох частин: оббитого "писаною" бляхою рогу із вмонтованим рухомим механізмом та шкіряного паса, що кріпиться двома пряжками-кільцями. Посередині шестипелюсткова ружє, довкола в бобриках;
ріг, шкіра, латунь; набиття, вирізування, карбування;
17 x 16 см; d – 125 см;
Івано-Франківська обл., Косівський р-н;
др. пол. XIX – поч. XX ст.;
ЕП 16692

124. Порохівниця-ріжок; рогова частина закривається на рухомий механізм. Декорована рослинним орнаментом квітка "ружє" в концентричних колах. Шкіряний пас вздовж оздоблений в п'ять рядів бобриками та кріпиться двома пряжками до порохівниці;
ріг, шкіра, латунь; вирізування, карбування;
16 x 17,5 см; d – 120 см;
Івано-Франківська обл., Косівський р-н;
др. пол. XIX – поч. XX ст.;
ЕП 16693

125. Пас, що вздовж оздоблений бобриками;
шкіра, латунь;
d – 120 см;
Івано- Франківська обл.;
др. пол. XIX – поч. XX ст.;
муз. Любомирських;
ЕП 16694

126. Порохівниця – прямокутної форми. Довкола оздоблена "писаною" бляхою в "підківки", "зубчики з голівками", ромбічні мотиви. Зверху подовгаста шийка оздоблена металом. Закривається на круглий корок. Пас оздоблений 6 рядів бобриків та бовтиць. По боках кріпиться двома пряжками. Збоку висячий ланцюжок;
дерево, шкіра, латунь; вирізування, набиття, карбування;
15 x 15 см; d – 120 см;
Івано-Франківська обл., Косівський р-н;
др. пол. XIX – поч. XX ст.;
ЕП 16695

127. Порохівниця-кубок. Спереду заокругленої форми. Оздоблена довкола бляхою та хрестовидними мотивами. З-заду плоска. Закривається на рухомий механізм. Пас на плече вздовж оздоблений бобриками, кріпиться кільцями;
дерево, шкіра, латунь; вирізування, набиття;
10 x 9 см; d – 120 см;
Івано-Франківська обл., Косівський р-н;
др. пол. XIX – поч. XX ст.;
ЕП 16696

128. Порохівниця-ріжок; ріг частково оздобленний декорованою бляхою. Пас оздоблений рядами бобриків. Двома пряжками кріпиться до порохівниці. Декорована в геометричні мотиви: ільчасте письмо, головки з зубцями, трикутнички, сонечка, кільця;
ріг, шкіра, латунь; набиття, карбування;
15 x 17 см; d – 120 см;
Івано-Франківська обл., Косівський р-н;

др. пол. XIX – поч. XX ст.;
ЕП 16697

129. Порохівниця-ріжок;
ЕП 16698

130. Порохівниця-ріжок. Складається із рогової частини, кінці якої оздоблено “писаною” бляхою. Зверху вмонтовано рухомий механізм. Шкіряний пас в бобрики кріпиться двома пряжками. Посередині багатопелюсткова квітка в концентричних колах;
ріг, шкіра, латунь;
15 х 18 см; d – 120 см;
Івано-Франківська обл., Косівський р-н;
др. пол. XIX – поч. XX ст.;
ЕП 16699

131. Порохівниця-ріжок. Рогова частина із вмонтованим зверху замком; оздоблена “писаною” бляхою по кінцівках. Двома кільцями кріпиться пас, який вздовж оздоблений бобриками;
ріг, шкіра, латунь; вирізування, карбування, набиття;
1,55 х 16 см; d – 120 см;
ЕП 16702

132. Порохівниця-ріжок;
ЕП 16704

133. Порохівниця – циліндричної форми із восьмома ребрами. З одного боку плоска, з протилежного – конічна із кулькою. Закривається на механізм - трубковидна та дисковидна (засувка). Пас оздоблюється бобриками, кріпиться двома ажурними пряжками;
дерево, шкіра, латунь; набиття, вирізування;
14,5 х 14 см; d – 120 см;
Івано-Франківська обл., Косівський р-н;
ЕП 16705

134. Порохівниця-ріжок;
ЕП 16706

135. Порохівниця-ріжок; рогова частина оздоблена “писаною” бляхою. З допомогою двох кілець кріпиться до шкіряного паса, що вздовж оздоблений бобриками;
ріг, шкіра, латунь; вирізування, набиття, карбування;
Івано-Франківська обл., Косівський р-н;
15 х 17 см; d – 126 см;
Зб. Червінського;
ЕП 16707

136. Порохівниця-ріжок; рогова частина оздоблена рослинним орнаментом. Закривається на трубкоподібну та дисковидну засувку. Декорована дисковидною засувкою із квіткою – руже. Посередині квітка в колі бобриків. Пас оздоблений рядами бобриків;
ріг, шкіра, латунь; вирізування, набиття, карбування;
16 х 17 см; d – 126 см;
Івано-Франківська обл., Косівський р-н;
від Луки Гарматія;
ЕП 16716

137. Порохівиця-ріжок. Закривається із трубкоподібної та дископодібної засувки. Оздоблена рослинними мотивами – мальва, концентричні кола, рослинно-геометричні лінії. Пас оздоблений рядами бобриків. Кріпиться 2 кільцями;
ріг, шкіра, латунь; набиття, вирізування;
18 х 25 см; d – 125 см;
Івано-Франківська обл.;
др. пол. XIX – поч. XX ст.;
від Луки Гарматія;
ЕП 16717

138. Кубок-порохівниця на плече. В напівзаокруглену дерев’яну частину (кубок) вмонтовано рухомий механізм для пороху. Кубок орнаментовано гравірованою бляхою, дротом, інкрустована оловом. Завішена на шкіряному ремені вибиваному “бобриками”. Посередині латунні розета. Засувка дерев’яна;
дерево, шкіра, латунь, олово; вирізування, набиття, карбування;
0,12 х 0,08 см;
Івано-Франківська обл., Косівський р-н, с. Устяріки;
1932 р.;
ЕП 16718

139. Порохівниця-кубок. Декорована шестипелюстковою розеткою. Пас кріпиться двома кільцями. Порохівниця оздоблена бобриками. Закривається на рухомий механізм (трубкоподібний та дископодібний);
дерево, латунь, шкіра; набиття, вирізування підківками, карбування;
11 х 7 см; d – 120 см;
Івано-Франківська обл., Косівський р-н, с. Голови;
др. пол. XIX – поч. XX ст.;
від Луки Гарматія;
ЕП 16719

140. Пояс – складається із з’єднаних фігурних пластинок. Прикріпляються до шкіряної основи; посередині 15 круглих вставок із 6-типелюстковою квіткою. Спереду защіпається на прямокутну та трапецієподібну пряжку;
шкіра, бляха; шиття, ковка, карбування;
96 х 5 см;

Польша, др. пол. XIX – поч. XX ст.;
зб. Муз. Дзєдушицьких;
ЕП 16957

141. Прикраса на капелюх. Ажурно-бляшана прикраса, оздоблена "бобриками"; кріпиться шкіряний пас на пряжку прямокутної форми. Декорована "прострілами";
шкіра, латунь; набиття, вирізування;
110 х 6 см;
Івано-Франківська обл.;
др. пол. XIX – поч. XX ст.;
ЕП 16959

142. Тобівка – "новітня" сумка з кишенею всередині; накривка оздоблена декоративною кишенею, бовтицями, "прострілами" та ґудзичками в "розряди". Довкола оздоблена язиковидними виступами. Посередині ромбовидний мотив. Пас кріпиться двома кільцями;
шкіра, латунь; шиття, набиття, аплікація;
27 х 22 см; d – 100 см;
Івано-Франківська обл.;
др. пол. XIX – поч. XX ст.;
ЕП 16966

143. Карбач – дерев'яна ручка, оздоблений "писаними" бляшаними пластинами, плетеним дротиком; бичисько плетене ланцюжком, кріпляться кільцем;
шкіра, латунь, свинець; різьба, окуття, переплетення, жирування, заливання;
15 х 18 см; d – 150 см;
Івано-Франківська обл.;
др. пол. XIX – поч. XX ст.;
ЕП 16967

144. Порохівниця-кубок; посередині в заокругленій дерев'яній частині вмонтовано скло. Декорована в підківки. Зверху закривається на рухомий механізм. Пас оздоблений бобриками, двома кільцями кріпиться до порохівниці;
перламутр, дерево, шкіра, латунь; вирізування, різьблення, жирування, набиття;
80 х 90 см;
Івано-Франківська обл., Косівський р-н;
др. пол. XIX – поч. XX ст.;
від Луки Гарматія;
ЕП 16968

145. Порохівниця-ріжок. Довкола оздоблена "писаною" бляхою. Закривається на рухомий механізм та дисковидну засувку. Посередині 4-пелюсткова квітка-руже. Шкіряний пас кріпиться двома кільцями. Поверхня оздоблена бобриками;
ріг, шкіра, латунь; вирізування, набиття, карбування;
13,5 х 14 см; d – 126 см;
Івано-Франківська обл.;
ЕП 16969

146. Порохівниця-ріжок. Для завішування на плече невеличкий поясок "ретязі". Рогова частина декорована рослинно-геометричним орнаментом; посередині квітка-руже в концентричних колах;
ріг, латунь; вирізування, плетення;
14 х 12 см;
Польща або Косів (Жаб'є);
від Міки Левицької;
ЕП 16970

147. Порохівниця-кубок;
ЕП 17672

148. Порохівниця-кубок; напівзаокругленої форми. Закривається зверху на рухомий механізм – трубчастий та хрестоподібно декорований. Накривка частково оздоблена металевою бляхою. Пас оздоблений бобриками. Двома кільцями кріпиться до кубка. Поверхня суцільно в бобриках, підківках;
дерево, шкіра, латунь; набиття, вирізування;
8 х 12 см; d – 140 см;
Івано-Франківська обл.;
др. пол. XIX – поч. XX ст.;
від Луки Гарматія;
ЕП 17673

149. Порохівниця-кубок; заокругленої форми (ззаду плоска). Механізм закривається на дископодібну та трубкоподібну частини. Декорована шестипелюстковою квіткою-зірочкою перламутровою в концентричних колах. Пас оздоблений латунними бобриками в чотири ряди;
дерево, латунь, шкіра, нейзільберт; набиття, жирування, інкрустація;
15 х 8,5 см; d – 114 см;
Івано-Франківська обл., Косівський р-н, с. Голови;
др. пол. XIX – поч. XX ст.;
від Луки Гарматія;
ЕП 17674

150. Порохівниця-кубок; напівзаокругленої форми (ззаду плоска). Довкола оздоблена "писаною бляхою"; по-середині кругла прикраса із зображенням шестипелюсткової квітки. Пас вздовж декорований бобриками. Двома кільцями кріпиться до порохівниці;
дерево, латунь, шкіра; різьба, набиття, карбування;
14 х 8 см; d – 125 см;
Івано-Франківська обл.;
ЕП 17675

151. Порохівниця-кубок на плече. У дерев'яній частині вмонтовано рухомий механізм. Пас кріпиться двома кільцями. Декорована порохівниця чотирипелюстковою квіткою, "підківками", "писаною" бляхою (завершується в зубчики);
дерево, шкіра, латунна бляха; вирізування, набиття, карбування;
12 x 10 см;
Івано-Франківська обл., Косівський р-н, с. Голови;
др. пол. XIX – поч. XX ст.;
ЕП 17676

152. Ріг-порохівниця на плече. У ріг вмонтовано рухомий механізм. Пас кріпиться двома кільцями. Декорована орнаментованою бляхою в квітку-руже, бобриками;
ріг, шкіра; вирізування, набиття, карбування;
16 x 15 см;
Івано-Франківська обл.;
др. пол. XIX ст.;
ЕП 17677

153. Порохівниця-ріжок з оленячого рогу. Двома кільцями кріпиться шкіряний ремінь. Зверху рухомий механізм, що складається із трубкоподібної частини та засувки. Латунна бляха оздоблена гравірованим орнаментом в ромбики. По середині 6-ти пелюсткова квітка "руже" в концентричних кільцях із набивними бобриками;
оленячий ріг, шкіра, латунь; карбування, набиття, кріплення;
16 x 15 см; d – 130 см;
Івано-Франківська обл.;
др. пол. XIX ст.;
ЕП 17678

154. Порохівниця-ріжок. Рогова частина оздоблена "писаною" бляхою. Вмонтований механізм для закривання пороху складається із трубкоподібної та дисковидної частини. По середині рогу шестипелюсткова квітка-"руже" у колах. Пас оздоблений в чотири ряди бобриками, кріпиться 2-ма кільцями;
оленячий ріг, шкіра, латунь; набиття, шиття, карбування;
16,5 x 16 см; d – 120 см;
Івано-Франківська обл.;
др. пол. XIX – поч. XX ст.;
зб. Червінського;
ЕП 17679

155. Порохівниця-ріжок. Рогова частина оздоблена "писаною бляхою" та геометричними кільцями (шестипелюсткова мальва посередині). Пас оздоблений бобриками. Двома пряжками кріпиться до порохівниці;
ріг, латунь, шкіра; видовбування, набиття, карбування;
30 x 15 см; d – 180 см;
Івано-Франківська обл.;
від Луки Гарматія;
ЕП 17680

156. Порохівниця-ріжок. Ріг із рухомим механізмом. Декорована рослинно-геометричним орнаментом: мальви, пелюстки, кільця. Пас в бобрики кріпиться двома пряжечками;
ріг, шкіра, латунь; набиття, вирізування, карбування;
16 x 14,5 см; d – 135 см;
Івано-Франківська обл.;
ЕП 17681

157. Прикраса на капелюх. Подовгастої форми шкіряний пасок, що закріплюється ззаду (верху). Край у вирізані "зубчики". Суцільно оздоблена бобриками;
шкіра, латунь; шиття, набиття, вирізування;
56 x 55 см;
Польша;
др. пол. XIX ст. – поч. XX ст.;
ЕП 18088

158. Тобівка – "новітня" сумка із кишенею всередині. Накривка оздоблена бобриками, бовтицями із кольорового пластику; посередині з двома голубами на чашах. Пас оздоблений у вісім рядів бобриків та бовтицями, кріпиться 2 пряжками;
авт. Петро Процюк;
шкіра, пластик, нейзільберт; шиття, набиття, карбування;
24 x 18 см; d – 120 см;
Івано-Франківська обл., с. Криворівні;
від Івана Ліщинського;
ЕП 18123

159. Пояс – чоловічий пас із з'єднаних бляшаних петлеподібних пластинок, які кріпляться на шкіряному рамені. Спереду защіпається на фігурну пряжку у вигляді корони – клямри та гачка;
бляха, шкіра; шиття, набиття;
96 x 4,5 см;
Польша;
др. пол. XIX – поч. XX ст.;
ЕП 18155

160. Експозиція
ЕП 18196

161. Гаманець з кресалом – прямокутної форми. Закривається засувним язиковидним виступом. Внизу

прикріплено кресало із написом SOUVENIR. Оздоблено стилізованим рослинним орнаментом – гілочками в східному стилі;
шкіра, латунь; шиття, тиснення, карбування;
7,2 x 7 см;
Франція;
1930 р.;
дар Семкова;
ЕП 18219

162. Пояс потрійно зшитий. Защіпається на пряжку – чепрагу з 5-а камінчиками. Оздоблений 11-ма квадратними пластинками, бобриками, камінчиками овальної форми (жовтого кольору зляна маса) 37 штук. Збоку є підвіска;
шкіра, латунь, скляна маса; шиття, набиття, лиття, карбування;
120 x 65 см;
Югославія;
др. пол. XIX – поч. XX ст.;
ЕП 20378

163. Футляр – (для бруска), подовгастої форми; внизу напівзаокругленої форми. Посередині круглий заокруглений ґудзик;
шкіра, латунь; шиття, набиття;
20 x 8,5 см;
ЕП 23769

164. Порохівниця – ташкоподібної форми сумка і накривка оздоблені рамочкою та “s” подібними мотивами. Пас в бобрики кріпиться кільцями;
шкіра, латунь; шиття, набиття;
16 x 18 см; d – 120 см;
ЕП 23776

165. Тобівка “новітня” – напівзаокругленої форми сумка на плече. Всередині є кишеня. Пас кріпиться двома кільцями. Декорована ґудзиками в “розряди”, бобриками, “прострілами”, аплікацією із шкіри, язиковидними виступами; шкіра, латунь; шиття, набиття, карбування;
21 x 16 см; d – 150 см;
ЕП 23782

166. Пояс – чоловічий ремінь із двома порохівницями та чотирьма гаманцями. Защіпається на пряжку. Зверху закривається на рухомий механізм (трубкоподібний). Декорований по боках трьома звисаючими шкіряними пасками;
шкіра, дерево, латунь; шиття, видовбування, набиття;
130 x 22 см;
ЕП 23784

167. Пас – ремінь подвійний, кінці якого у вигляді трьох пасків. Зверху чотири ряди прикрас (бобрики);
шкіра, латунь; кріплення;
122 x 5 см;
др. пол. XIX – поч. XX ст.;
ЕП 23786

168. Ремінь – неширокий, що защіпається на пряжку. Середина оздоблена тисненими кільцями. По краях дві лінії та півмісяць;
шкіра, латунь; шиття, вирізування;
108 x 3,5 см;
др. пол. XIX ст.;
ЕП 23787

169. Ремінь, що защіпається на пряжечку. Вздовж декорований ромбоподібними мотивами;
шкіра, латунь; шиття, тиснення;
81 x 3 см;
др. пол. XIX – поч. XX ст.;
ЕП 23789

170. Пояс-черес; подвійно зшитий. Спереду защіпається на три прямокутні чепраги. Ззовні пояс декоровано геометризовани мотивом;
шкіра, латунь; шиття, тиснення;
d - 85 см, h - 10 см;
ЕП 23790

171. Пояс – потрійний. Вздовж декорований 16-ма квадратними пластинками. По краях бобриками. Є підвісочка. Вздовж 37 камінців. Защіпається чепрагою, декорованою 5-ма камінчиками;
шкіра, латунь, скло; шиття, лиття, набивання, тиснення;
d – 1,25 см, h - 8 см;
др. пол. XIX – поч. XX ст.;
ЕП 23791

172. Пояс – подвійний чоловічий. Спереду защіпається на пряжку. Оздоблена в “руже” у концентричних колах. Вздовж оздоблена ромбоподібними орнаментальними мотивами;
шкіра, латунь; набиття, карбування;
83 x 5,5;
др. пол. XIX – поч. XX ст.;
ЕП 23792

173. Пояс – чоловічий, подвійнозшитий. Спереду звужується трикутною формою; на кінцях пряжечки-чепраги та пасочки. Декорована аплікацією із шкіри, бобрик, вишитими квітами;
шкіра, латунь, тканина; шиття, тиснення, набиття, карбування, вишиття;
85 см; h – 21 см;

др. пол. XIX – поч. XX ст.;
ЕП 23794

174. Пояс – подвійний ремінь “черес”; декорована накривка бобриками плетінкою із тонких шкіряних пасків. Защіпається на чотири латунні пряжечки-чепраги та ремінці. Вздовж оздоблена тисненими геометричними мотивами;
шкіра, латунь; шиття, карбування, тиснення;
10,7 x 15,5 см;
др. пол. XIX – поч. XX ст.;
ЕП 23795

175. Пояс – подвійно зшитий. Защіпається на 4 пряжки. Ззаді накладна кишеня. Пояс декоровано зубчиковидними виступами, бовтицями із колечками, рослинним орнаментом, “прострілами”;
шкіра, латунь; шиття, набиття;
90 x 22 см;
др. пол. XIX ст.;
ЕП 23796

176. Пояс – чоловічий; подвійний; із середини зшитий шкіряний шнурочок. Для защіпування дві пряжки та паски. Декорований аплікацією, бобриками, “прострілами”;
шкіра, латунь; шиття, набиття, вирізування;
80 x 20 см;
ЕП 23797

177. Пояс – подвійний; для защіпування овальна пряжка та крильці. Декорований рослинно-геометризованим орнаментом, хвилястою лінією;
шкіра, латунь; шиття, вишиття;
93 x 11 см;
др. пол. XIX – поч. XX ст.;
ЕП 23798

178. Пояс – подвійний; для защіпування одна чепрага декорована зооморфними мотивами. Вздовж пояс оздоблений бобриками, бовтицями спереду. Прямокутні бляшки оздоблені квітковим орнаментом;
шкіра, латунь; тиснення, набиття, карбування;
10 x 93 см;
др. пол. XIX – поч. XX ст.;
ЕП 23799

179. Пояс – подвійний; для защіпування дві пряжки. Декорований невеличкими бобриками в рослинно-геометризовані мотиви: птахи, ромби;
шкіра, олово; шиття, карбування, набиття;
12 x 1,05 см;
др. пол. XIX – поч. XX ст.;
ЕП 23800

180. Пояс – подвійний; для защіпування чотири чепраги та ремінчики, спереду є кишеня із гравірованими ґудзиками. Декорований рослинно-геометризованими мотивами (восьмипелюстковими квітами, розетами);
шкіра, латунь; шиття, переплетення, тиснення, вирізування;
1,10 x 18 см;
др. пол. XIX – поч. XX ст.;
ЕП 23801

181. Пояс-черес, подвійний. Для защіпування дві чепраги. Декорований геометризованими орнаментальними мотивами: колосками, квітами. Спереду є кишеня. Заокруглені накривки декоровані зубчиками;
шкіра, латунь; шиття, карбування;
197 x 24 см;
др. пол. XIX – поч. XX ст.;
ЕП 23802

182. Фрагмент – кусок ременя, який защіпається на овальну пряжку. Оздоблена карбуванням;
шкіра, латунь; шиття, карбування;
32 x 6,5 см;
ЕП 23804

183. Пояс – суцільно оздобленний бобриками. Це пас від тобівки із пряжкою;
шкіра, нейзільберт; набиття;
1,35 x 5 см;
ЕП 23807

184. Пояс. Передня частина широка, задня – вузька. Декорований геометричним узором бовтицями;
шкіра, латунь; шиття, тиснення;
1,20 x 25 см;
Югославія;
др. пол. XIX ст.;
ЕП 23808

185. Пояс подвійний, защіпається на дві пряжки квадратної форми. Декорований рослинно-геометричними мотивами, переплетенням. Зверху фальбановидна накривка із капсулями;
шкіра, латунь; шиття, тиснення, набиття;
90 x 14 см;
др. пол. XIX ст.;
ЕП 23813

186. Пояс подвійно зшитий, защіпається на дві ажурні пряжки-чепраги (качечки, сердечка, завитки). Два ремінці оздоблені зіркою та головою лева. Декорований “писаною” бляхою, шестипелюстковою “розетою”, бобриками, орнаментом в “хрестики”, скульптурками чоловічих фігурок (2), кресалом;

шкіра, латунь, нейзільберт; тиснення, шиття, лиття, карбування, набиття;
100 х 23 см;
др. пол. XIX ст.;
ЕП 23822

187. Пояс – довгий ремінь, що защіпається на пряжку у вигляді двох спарених овалів. Один кінець має серцеподібне завершення. Оздоблений в рослинно-геометричні мотиви. Пояс має сплющений обручик- кільце квадратної форми, декороване в “руже” та “черви”;
шкіра, латунь; шиття, кріплення, карбування;
135 х 7,5 см;
др. пол. XIX ст.;
ЕП 23824

188. Тобівка-“новітня” – сумка на плече, всередині поділена на дві частини. Пас кріпиться ажурними латунними пряжками. Декорована бобриками, бовтицями, зубчикоподібними утвореннями;
шкіра, латунь; шиття, набиття, карбування;
22 х 19 см; d – 140 см;
Івано-Франківська обл., Верховинський р-н, с. Криве Поле;
XX ст. (1973 р.);
авт. Танюк;
ЕП 74678

189. Папка вітальна “Москва”. Декорована сюжетною композицією: древнє місто-фортеця над річкою, герб із зображенням Юрія- Змієборця, трьохбанні церкви та кораблі, людські постаті в монашому одязі, вершники. Із середини обшита атласом;
шкіра, тканина, картон; тиснення, клеєння;
100 х 40 см;
м. Київ;
авт. Ю.П.Ідін;
ЕП 78183

190. Пояс-черес. Защіпається на три пряжки та паски. Вздовж оздоблено бовтицями, бобриками, цвіточками, що декоровані в кола, “сонечка”, зигзагоподібні мотиви;
шкіра; метал. набиття, клеєння, карбування;
20 х 120 см;
др. пол. XIX – поч. XX ст.;
Івано-Франківська обл., м. Косів;
авт. Р.Стринадюк;
ЕП 78626

191. Ремінь подвійний. Вздовж оздоблений рослинно-геометризованими мотивами: бобрики, 6-типелюсткові квіти – руже. Защіпається на прямокутну пряжку із різнокольоровими пластиновими вставками.
шкіра, замінник металу, бляха, пластик; клеєння, набиття, холодна ковка, карбування;
112 х 5,5 см;
Івано-Франківська обл., Верховинський р-н, с. Краснопілля;
1920 р.;
Авт. І.М.Миронюк;
ЕП 78642

192. Пояс, що защіпається на металеву пряжку, оздоблену кольоровими пластмасами. На поясі є лінійний орнамент: по краях “ціпки”, по середині “ціпки” та “пшеничка”. З обох боків пряжки є розетки;
шкіра; штампування, карбування;
104 х 5 см;
Івано-Франківська обл., Верховинський р-н, с. Краснопілля;
XX ст. (1979 р.);
авт. І.М.Миронюк;
ЕП 78643

193. Сигаретниця-квадрат. Форми, що обтягнута шкірою. Декорована портретом чоловіка. Накривка кріпиться латунною планкою;
шкіра; латунь, клеєння;
12,5 х 9,5 см;
смт. Івано-Франківська обл.;
закуп. від С.Г.Гунчака;
ЕП 79378

194. Папка – ювілейна, присвячена роковинам м. Києва. Зверху оздоблена рослинно-стилізованим орнаментом – галузанням, довкола плетінкою (авт. Ковальчук). На затемненій частині – “Києву” – 1500 (1983 р.);
шкіра, картон; шиття, клеєння, тиснення;
72 х 44 см;
Тернопільська обл., м. Коростенків;
ЕП 79996

195. Пояс-черес подвійнозшитий. Защіпається на п’ять пряжок та ремінці. Збоку ромбічні переплетення, вгорі – переплетений в косичку. Вздовж декорований геометричним орнаментом – прямі лінії та кривульки;
шкіра, латунь; шиття, тиснення, переплетення;
110 х 24 см;
Івано-Франківська обл., Верховинський р-н, с. Замагарів;
від Івана Дмитровича Сорлюка;
ЕП 80297

196. Сумка (опойок) півкруглої форми, оздоблена тисненим рослинним орнаментом. Краї вирізані у вигляді заокруглених трикутничків. Довгий ремінь закінчується двома китицями;

шкіра; тиснення, плетення;
23 х 25 см, 0,5 х 6 см з поясом;
Тернопільська обл., Гусятинський р-н, с. Коростків;
XX ст. (1983 р.);
авт. В.М.Ковальчук;
ЕП 80578

197. Плакетка "Реве та стогне Дніпр широкий" на чотирикутній шкіряній основі сюжет: вгорі зображено образ Т.Г.Шевченка, а довкола 8 чоловічих постатей; шкіра; тиснення, тонування;
69 х 67 см;
м. Львів;
XX ст. (1989 р.);
авт. І.М.Копчик;
ЕП 81689

198. Декоративне панно "Ангел-хоронитель III тисячоліття". На чотирикутній дерев'яній основі із вишневим тлом є зображення на шкірі; в основі сюжету дві людські постаті з факелом та книгою в руках;
шкіра, дерево; тиснення, клеєння;
80 х 74 см;
м. Львів;
1998 р.;
авт. І.М.Копчик;
ЕП 83092

199. Тобівка-"новітня" всередині з кишенею. Сумка на плече. Пас в бобрики кріпиться двома ажурними пряжками. Накривка оздоблена бобриками, бовтицями, овальна прикраса – клямра із ажурним зображенням пташок, тризуб; шкіра, нейзільберт, пластик; шиття, набиття;
25 х 20 см; d – 140 см;
поч. XX ст.;
авт. В.Костюк;
від Л.П.Васильків;
ЕП 83201

200. Сумка напівзаокругленої форми на плече. Зверху є велика заокруглена накривка. Защіпається двома замочками, що є на торбі та пасками, що є на накривці. Пас кріпиться двома кільцями. На накривці нашивна смуга із тороків;
шкіра, метал; шиття;
35 х 30 см;
Волинська обл., Старовижинський р-н, с. Любохіни; 1915 р.;
від О.Д.Стародуб;
ЕП 83741

201. Шкіряна торба на плече. Пошита із 6-ти кусків шкіри напівзаокругленої форми; зверху накривка защіпується на дві пряжечки та шкіряні ремінці. Декорована нашивними тороками. По боках два кільця для кріплення паска;
шкіра, метал; шиття, кріплення металевими дротиками;
37 х 30 см; d – 100 см;
Волинська обл., Старовижівський р-н, с. Любахіми;
від О.Д.Стародуб;
ЕП 83742

202. Постоли – шкіряне взуття. Виготовляли з одного куска щкіри (глибокі). Спереду приморщені шкіряним пасочком, для зтягування довкола ноги. Ззаду п'ятка стягується від ступні до верху. Знизу до ступні пришито по дві латки. По внутрішньому боку декоровані двома дирочками;
шкіра; шиття;
27 х 120 см;
Львівська обл., Турківський р-н, с. Кальне;
ЕП 83743

203. Шкіряна торба на плече. Виготовлена із темно-вишневого кольору шкіри. Прямокутної форми, довкола обшита шкіряним чорним паском. Зверху накривка трикутноподібної форми (зрізана по косій). Зверху накладна кишенька. Пас кріпиться кнопкорю до торби; по боках звисають торочені паски шкіри;
шкіра, метал; шиття, набиття;
26 х 90 см; h – 26 см;
від О.Д.Стародуб;
ЕП 83744

204. Жіноча сумка на плече. Пошита із чотирьох кусків шкіри напівзаокругленої форми. Верхня накривка фігурно вирізана і прикріпляється ажурним паском до лицьової сторони (боку) сумки. По боках сумки прикріплено шкіряний пасок, який защіпається на квадратну пряжку. Ззовні сумка декорована тисненим орнаментом у зіркоподібні мотиви. Посередині накривки та на б'яницях сумки є рослинно-геометризований орнаментальний мотив;
шкіра; шиття, набиття;
24,5 х 20,8 см; h – 64 см;
від Ратинського;
ЕП 85999

Рецензії



Ганна ВРОЧИНСЬКА

НАРОДНА ІГРАШКА І СУЧАСНІСТЬ

Hanna VROCHYNSKA. On Traditional Folk Toys in Contemporaneity.

Герус Л.М. Українська народна іграшка.– К.: Балтія-Друк, 2007.– 64 с.: іл.– Укр., англ.

Книжка Людмили Герус "Українська народна іграшка" викликає не лише захоплення своїм гарним зовнішнім виглядом, продуманим естетичним вирішенням кожної сторінки, але й спонукає читача критично подивитись на асортимент дитячих іграшок сьогодення.



На тлі ринкових пропозицій, вщерть заповнених не завжди якісними китайськими виробами, на жаль, мало хто здогадується, якою безпосередньою щирістю, рукотворним теплом, красою природних матеріалів та барв наділені дитячі забавки, виготовлені народними майстрами минулого. Відчути це та зорієнтуватись у розмаїтті народних дитячих іграшок можна хіба що на експозиціях цих вишуканих виробів у музеях або знайомлячись з книгами, присвяченими народній іграшці. Наприклад такими, як вище згадана книжка Л.Герус.

Автор книги, за плечима якої уже є фундаментальне дослідження української народної іграшки, у новій книзі синтезувала обширний матеріал і виклала найголовніші аспекти виготовлення, функціонування та вивчення іграшки. Тут читач знайде інформацію про історію виготовлення іграшок, їх витоки, спеціалізоване виготовлення іграшок в Європі XIV-XVIII ст. Знайомить книжка також із формуванням та розвитком забавкарства сільського і міського. Проте найбільшу увагу автор зосереджує на іграшках сільських майстрів XIX-XX ст., коли в широкому вжитку для виготовлення забавок були природні матеріали: деревина, рогоза, солома, листя кукурудзи, глина, сир, папір, тканина тощо. Виходячи з тематичного та асоціативного прив'язання іграшок до предметного оточення людини у повсякденному житті автор логічно виділяє своєрідні жанрові групи: ляльки, фігурки тварин, музичні інструменти, меблі, посуд, начиння, знаряддя праці, господарський інвентар, транспортні засоби, іграшки абстрактних форм.

Як один з найпопулярніших видів іграшки виділяється забавка-лялька, адже лялька – то образ людини і займає центральне місце в ієрархії іграшок-фігурок. "Ляльки ніби оживали у грі, ставали жінками, чоловіками, дітьми, об'єднувались у сім'ї, вони допомагали дітям якнайповніше відтворити у грі буденні і святкові події, обряди, звичаї та заняття дорослих і у таких спосіб підготувати дитину до майбутнього життя" – підкреслює автор книжки. А такий різновид іграшки – фігурки, як етнографічна лялька, з'явився наприкінці XIX ст. на основі народних ляльок зі шматків тканини у майстернях в наддніпрянських селах, а з 1920-их рр. такі ляльки виготовлялись у Києві, Полтаві, Львові. Вони ще й сьогодні приваблюють вишуканою гармонією орнаментики, колориту свого вбрання, компоненти якого (одяг, головні убори, прикраси, аксесуари і тому подібне) репрезентують локальні художні ансамблі народного строю різних історико-етнографічних регіонів України. Багато надзвичайно цікавої інформації подає автор і в розділах книжки, присвячених іншим жанрам народних забавок.

Книжка надрукована видавництвом "Балтія-Друк" у надзвичайно вдалому дизайнерському опрацюванні. Вона багато ілюстрована не лише фотографіями самих пам'яток народної іграшки, але і чудовими світлинами, що представляють діток (хлопчика та дівчину), які бавляться такими іграшками. Продумані обкладинка, шмуцтитул, вивірені співвідношення текстових та ілюстрованих частин, вишукано закомпоновані кольорові ілюстрації – усе подано в єдиному дизайнерському ключі, що нав'язує до тематики книжки – народної іграшки. Український текст дублюється англійським. Багатий ілюстративний матеріал зібрано автором з музеїв Львова, Києва, приватних колекцій. Усе це в сукупності ставить книжку Л.Герус "Українська народна іграшка" у перший ряд вдалих подарункових видань як для дітей, так і для дорослих.

Прочитавши книжку, залишаєшся переконаним, що традиційні народні дитячі іграшки вміло і тактовно розширювали кругозір дитини, розвивали творчу уяву, готували до практичного дорослого життя, а найголовніше – вчили дитину жити в добрі і любові.